

كلمة التحرير

• رئيس التحرير

بلاحظ القارئ المتبع ان (الآداب الاجنبية) منذ سنوات التزمت سياسة واضحة تجاه قضايا المسرح، وهي اجتناب الدراسات المتخصصة، والاكتفاء بنص مسرحي واحد يتم اختياره بشكل يناسب ، ما امكن ، محور كل عدد من الاعداد . ومثل هذا الاجتناب غير ناجم عن قلى وانما هو ناجم عن احترام للتخصص ، وربما عن تهيب ايضا . فهناك - او يفترض ان يكون هنا وهناك - مجالات تخصصية في المسرح نحسن اختيار المواد وتطبق سلم اولويات في النشر متيثقا من مستلزمات الواقع المسرحي. وفي هذا الموقف نرى انفسنا منسجمين مع السياسة العامة التي تتبعها المجلات الادبية المرموقة في العالم .

ومن اسف ان رياح التدهور التي يعاني منها الوسط الثقافي العربي - بله غيره من الساحات - طالت اول ما طالت تلك المجلات المحدودة عدداً التي كانت تعنى بالمسرح ، فتوقفت على الصدور واحدة بعد اخرى ؛ مما جرانا على ان نجتمع بضع دراسات مسرحية متوافرة لدينا ونضمها معا في ملف او محور خاص بهذا العدد من « الآداب الاجنبية » . ونحن في ذلك لا نزعم اننا نسد فراغا او بعض فراغ ، لان الفراغ كبير كبير بوجود المجلات المسرحية المحتجبة وبغيابها ايضا . ومهمة النهوض بالمسرح صعبة متداخلة الجوانب ، يكاد المرء يقول إنها اعجزت الاطباء واعيتهم .

وقد اضعنا الى الدراسات المسرحية في العدد مسرحيتين مختارتين احدهما للكاتب الايرلندي المتعمق سنج ، والثانية للكاتب الاميركي جيمس ريتشاردسون ، وهي مسرحية حديثة جدا يمكن ان تعطي فكرة عن آخر تطورات المسرح الاميركي المعاصر .

ولا نكتم القراء الكرام - وقد عودناهم الصراحة الى درجة ان بعض صفار النفوس من المعلقين اتخذوا من هذه الصراحة ذريعة لتسجيل المآخذ على المجلة بطريقة رخيصة (من فمك ادينك) - لانكتمهم اننا حاولنا البحث عن مسرحيات قصيرة قابلة للترجمة في آداب أخرى كبيرة معروفة، ولكن ما عثرنا عليه ضمن امكاناتنا المحدودة هو نصوص طويلة جدا او نصوص ذات طابع محلي مغرق . واضطررنا الى الاكتفاء بالنصين الواردين في هذا العدد ، منع العلم انه ليس عددا خاصا بالمسرح ، وانما هو ملف عن الدراسات المسرحية ، اردنا له ان يحمل للقارئ شيئا من التفرع في المادة التي تنشرها المجلة .

الى قرائنا الاعزاء نتوجه ثانية بالشكر ، ونلحف في رجائهم ان يزودوا المجلة بأرائهم وتعليقاتهم ، وان يتأكدوا ان كل شيء تقدمه في « الاداب الاجنبية » مدفوع برغبتنا في جعل المطالعة متعة اصيلة ومغامرة متفردة .

د. حسام الخطيب

مقدمة

المسرح حياة وحضارة وإبداع

بقلم: الأستاذ علي عقلة عرسان

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

المسرح فعل حضاري ، يضم فيما يضم فحوى ما نحن وما نستعمل ، ضمن إطاره المادي والمعنوي ، ويحمل خصوصية وهوية ، ويتسامى في معارج القيم ليكون انسانيا في تعمقه وشموله ، انطلاقا من اصالة وانتماء لارض وبيئة وشعب . اشراقه الجوهر الانساني الخلاق الذي يربط عبر الزمن بين كائن وآخر ، ويربط عبر الجغرافيا بين تجربة وتجربة رغم تقاصي المسافات والافاق .

والمسرح من اكثر الاجناس الادبية - الفنية قدما وتأثيرا في الناس : فقد واكب نضال الانسان في الحياة من اجل كينونة نوعية وصيرورة نوعية فيها ، منذ مجتمعات الصيد والرعي الى عصر الحواسيب « كمبيوترز » وغزو الفضاء . وستبقى هذه النار المتقدة في الروح محافظة على حيويتها

□ المسرح حياة وحضارة وابداع □

واستمرار تدفقها من صلب العناق الابدي بين الموت والحياة وتراثيهما ،
لتدفع مسيرة الشوق في الحياة للعيش والحب والبحث والتألق ، تلك
التي يجسدها فن المسرح كصورة الظل عن الحياة .

ومنذ كانت « بعل وعناة - عشتار - تمثيل كمرحجية على الساحل
السوري قبل ان يفكر اليونان بالمرحجية بعد قرون » (١) الى ان سرق
بروميثيوس بطل اسخيلوس النار المقدسة من جبل الاولمب - كما تقول
الاسطورة اليونانية او ربما اصلها السوري - وأهداها للانسان فمنحه
القدرة على الخلق والقوة لتهديد الخالقين باستخدامه العقل ونور
البصرة ؛ منذ ذلك التاريخ والمسرح كالحياة في تجدد وتواصل ومحاولات
لا تعرف اليأس ليكون ، يكون الانسان ، قدرة متجددة على امتلاك الوعي ؛
وامتلاك الحرية بالوعي ؛ واكتشاف آفاق ريادة جديدة في الحياة ؛ تأسيساً
على استمرار الوعي في تجديد وتوسيع آفاق الخبرة والسعادة والاستمتاع
بدقائق عمر نعيشه مرة واحدة فقط ؛ ونمر دقائقه دونما عودة .

لقد لاحقنا الوعي بالذات ، ووعي الذات للآخر ، ايا كان الآخر .
تأنس ام تشيئا ، واستمرت مسيرة الصراع على المسرح كما في الحياة ،
وفي اعماق الذات كما في الحياة وفي المسرح ، بين الخير والشر ، الحرية
والاستلاب ، الديمقراطية والديكتاتورية . وتمتد رموز تلك الملاحقة عبر
تاريخ الاسطورة والادب ، وتتجلى خير ما تتجلى في المسرح خاصة ، لتعيد
الخضرة الى عود الامل كلما ذبل ، وتنبعث حياة من الموت وبعده ، ونورا
من جسد الظلمة ، مشرقة في بعل القائم من الموت ، وتموز القادم من

١ - جون هـ . باتون John H. Patton عن تاريخ سورية القديم لاحمد

داود ص ٨٠٠

الخصب ، وادونيس المثلث في دموع افروديت . في ايزيس وأوزيريس ،
جلجامش وانكيكو ، أوديب وتريزياس ، انتيفون وكريون ، بوليوس
قيصر وبروتس ، في هملت وستيبان وأبطال ينتظرون الولادة .

انها مسيرة الحياة المنتصرة ، وامتلاك الانسان للوعي المعرفي في تواصله
مع العقل البشري عبر تاريخ نضاله ، ومنع اقية المعرفة وأوعيتها ، وفي
استخدامه لهذا الوعي من أجل حقوقه وحرياته وترسيخ معايير وقيمه ،
واختيار نوع الحياة التي يريد ، له وللآخر . . فلا فصل ، اذا الآخر ليس
الجسيم الا بمقدار ما يكون نوع الحياة ونوع الاختيار ، جسيما .

اقول انها مسيرة الحياة وامتلاك القدرة على تجديدها وتوسيع
افق الرؤية فيها ، والاستمتاع بدقائقها بالاستفادة من موهبات الروح
ومخسباتها ، تلك التي تنبت في الآداب والفنون ، عبر مسيرة الإبداع
الانساني فيهما لا سيما المسرح . وفي مسيرة الإبداع تلك ، التي شاركت
فيها الامم على مر التاريخ ، انطلاقا من اشتراكها جميعا في امتلاك مقومات
رئيسة لهذا النوع من الإبداع في تفاعل وتكامل تامين ، اعني : الكلمة
والحركة والايقاع أو اللحن ، واشتراكها في التوق الى التعبير والتوصيل
بهدف ، والاطلاع والتواصل عبر « العرجة » بهدف أيضا . في تلك المسيرة
حمل كل شعب خصوصية وهوية ، وكل مرحلة من مراحل التطور سمات
وملامح ومقومات تنسب اليها . وهكذا تمايزت عطاءات الشعوب
وتفاعلت انطلاقا من وجود التمايز والخصوصيات المتعددة . ولولا هذا
لانتفى أي شكل وأي نوع من اشكال وأنواع التفاعل والتلاحق والافتناء
والافتناء في المسيرة الثقافية للانسانية . في احضان الدين نشأ المسرح ،
من الاسطورة او معها ، هكذا كان في مصر القديمة وفي سومر وبابل وأيلا
واوغاريت ، ثم في اليونان حيث يؤكد هيرودت انتقال الآلهة اليها من بلادنا

□ المسرح حياة وحضارة وابداع □

بقوله « انا لا اومن مطلقا بأن الاتفاق بين شعائر ديونيسيس في مصر وفي بلاد اليونان وليد الصدفة ، والا لانسحبت هذه الشعائر مع طباع اليونانيين وما كان دخولها عندهم حديث العهد . ولن اقول ابدا ان المصريين نقلوا هذه الشعائر عن اليونانيين ، لا هي ولا غيرها من العادات ، ولكن من المحتمل جدا - كما يخیل الي - ان ميلامبوس تعلم هذه الشعائر من كادموس السوري ، ومن اولئك الذين هاجروا معه الى البلاد التي تسمى حاليا یؤسیا . » (٢) ومن المسرح الذي نشأ في اليونان وتطور ونما، ثم تجدد في عصر النهضة الاوربية وفي عصور تالية ، وانتشر الى بلدان العالم حاملا بنية عامة قوية يراحم بها البنى المحلية لغنون المسرح . فيمحو او يطعم أو يواكب تلك البنى .

ومن هذا الزاد نهلت البشرية وتنهل خبرة ومتعة وعبرة ، وتسجل توقعها وشوقها ومعاناتها ، وتترك بصماتها الابدائية في ذلك السجل الخالد سجل المسرح ، ولكل منها شخصية وهوية ووجود في تمايز قد يؤدي الى تميز . وفي هذا الاطار الحضاري العام تتعايش وتتفاعل عطاءات وابداعات ، وكل اطلالة على شيء منها ثري وتحفز وتفيد . ومن هذا وفي اطرافه ينبع ويندرج ما تقدمه « الاداب الاجنبية » اليوم من عطاء مسرحي، نأمل ان يحقق اهدافه .

٢ - هيرودت يتحدث عن مصر ص ١٢٩ - ١٥٠ ترجمة د. محمد صقر خفاجه .

ديناميكية الإشارة في المسرح

• بقلم: جندريك هونترل

ترجمة: د. اوامر كورية



ARCHIVE

• باحث كوري ، اوامر كورية ، باحث سوري ،
http://www.archivebeta.sakhril.com

يحمل دكتوراه في نظرية ونقد الدراما

من جامعة مدينة نيويورك ، ظهرت

له ابحاث وترجمات باللغتين الانكليزية

والعربية في مجلات امريكية وعربية،

يعرس حاليا في جامعة فوردم

Fordham بمدينة نيويورك . ويعد

كتابا عن سيمياء الدراما والمسرح .

لمحة عن المؤلف :

جيندريك هونزل ، (١٨٩٤ - ١٩٥٣) المخرج والمنظر المسرحي التشيكوسلوفاكي ، هو أحد مشاهير « مدرسة براغ للعلوم البنيوية والسميائية » ، اشتهر بشكل خاص بدراساته القيمة في ميدان سيمياء المسرح ، في دراسته « ديناميكية الإشارة في المسرح » يؤكد هونزل على ان كل شيء على خشبة المسرح هو « إشارة » لشيء آخر . والإشارة المسرحية تتميز بتعددية وظائفها وقدرتها على التحول الدائم ، وخاصة « التحول » هذه ، في نظر هونزل ، يتفرد بها المسرح دون باقي الفنون ، في الوقت الذي تقوم الموسيقى على نصر النغم ، والرسم على اللون ، والشعر على اللفظ ، والرقص على الحركة ، يتميز المسرح بقدرته ليس فقط على استخدام عناصر كل هذه الفنون ، بل على تحريرها من القيود التي فرضتها عليها فنونها الأصلية وتوحيدها في كل موحد ذي خصائص مسرحية ، بمعنى آخر ، ان هذه العناصر تدخل في علائق وإنساق جديدة عند تمسرحها ، ولكن هذه العلائق ، على حد قول هونزل ، لا تخضع لقوانين ثابتة .

نظرة هونزل للمسرح « كفن أحادي » تتناقض ومفهوم فاغنر للمسرح « كفن تركيبي » . يرى فاغنر المسرح مزيجاً من فنون متعددة يعمل الفنان المسرحي على خلق توازن بينها لاجداث تأثير معين لدى المتفرج . عند هونزل هذه العناصر المختلفة تفقد استقلاليتها وخصوصيتها وتندمج في كل واحد عبر الفعل المسرحي ، يشبه هونزل الفعل المسرحي بالتيليو الكهربائي ، والمعتصر الدرامية هي موصلات مختلفة لتيار واحد ينتقل من عنصر الى آخر ، او يجري عبر عناصر متعددة في آن واحد ، كما ان توحيد الفعل المسرحي لهذه العناصر يتجلى في سيكولوجية النظارة التي تتجه بشكل مباشر نحو غرض معين على الخشبة المتحدة في شعورها ازاء ما تعانیه الشخص المسرحية .

« المترجم »

□ ديناميكية الإشارة في المسرح □

كل شيء يشكل واقعا على خشبة المسرح : نص الكاتب المسرحي ، تمثيل الممثل والاضافة المسرحية - كل هذه الاشياء ، وفي جميع الحالات ، ترمز الى اشياء اخرى . بمعنى آخر ، العرض المسرحي هو مجموعة اشارات (Signs) .

مثل هذا الرأي عبر عنه [اوتكار زيكر] في « علم جمال الفن الدرامي » حين قدم مفهوم ان « الفن الدرامي هو فن الصور (Images) وهو كذلك من جميع النواحي على الاطلاق » (١) . الممثل يمثل شخصية درامية (فوجان يمثل هملت) ، والمشهد يمثل المكان الذي تتكشف فيه القصة (قوس قوطي يمثل قصرا) ، الاضواء المشعة ترمز الى النهار ، الاضواء المعتمة تشير الى الليل ، وتبدل الموسيقى على حدث (ضجيج معركة) . الخ . يمثل زيكر على انه بالرغم من ان المسرح ينطوي على بنى معمارية يبقى من المستحيل ان نعهد بالمسرح الى ميدان العمارة ، لان العمارة لا تقبل ان ترمز الى اي شيء . وهكذا ليس لها وظيفة صورية . اما المسرح فليس له وظيفة اخرى سوى الإشارة الى شيء آخر ؛ ويكف عن ان يكون مسرحا اذا لم يدل على شيء آخر .

لكي نفهم زيكر بشكل افضل ، سنضعه بعبارات اخرى قائلين : ليس بالامر الهام ان كان المسرح مبنى ام لا ؛ اي سواء كانت الخشبة مكانا في مسرح براغ القومي او مرجا قرب غابة ، او زوجا من الالواح الخشبية مدعوما بالبراميل ، او ساحة سوق محتشدة بالمتفرجين ، المهم في الامر ، ان خشبة مسرح براغ القومي « تمثل » بشكل تام مسرحا ، او ان مرج مسرح الهولاء الطلق يرمز بوضوح الى ساحة البلدة ، او ان جزءا من ميدان في مسرح ساحة السوق يمثل القسم الداخلي من فندق

.. الخ . على أية حال ، لا ينتقص ذلك من قيمة الطبيعة المعمارية للخشبة المسرح . حين يتحدث عن الخشبة ، لديه تصور ذهني للخشبة داخل مبنى المسرح . مع ذلك ، بإمكاننا ان نستخلص من مناقشة ذلك الاستنتاجات التي ذكرناها توا ، والتي تشير الى ان الوظيفة الصورية للخشبة لا تعتمد البنيان المعماري (**) .

من هذا المثال عن الميزة السيميائية (Semiotic) لخشبة المسرح نستطيع ان نستخلص قياسا تناظريا لجوانب أخرى من العرض المسرحي، برغم انه تأكد لنا ان الخشبة هي عادة بناء ، ليست طبيعتها البنائية التي تجعلها خشبة مسرح ، بل حقيقة كونها تمثل مكانا دراميا . والشئ ذاته يمكن ان يقال بخصوص الممثلين : الممثل هو عادة شخص يتكلم ويتحرك على الخشبة ، ولكن الطبيعة الأساسية للممثل لا تمكن في حقيقة انه شخص يتكلم ويتحرك على الخشبة ، بل في انه يمثل شخصا ما . اي انه يدل على دور في مسرحية . لذلك ، ليس ضروريا ان يكون الممثل كائنا بشريا لان الممثل قد يكون قطعة خشب ايضا . اذا كانت الخشبة تتحرك وحركاتها تلازمها كلمات ، عندها مثل هذه القطعة الخشبية تستطيع ان تمثل شخصية في مسرحية وتصبح ممثلا .

لقد حررنا مفهوم خشبة المسرح من قيودها البنائية ، ونستطيع ان نعتق مفهوم « الممثل » من قيود الادعاء القائل ان الممثل كائن بشري يمثل شخصية درامية في مسرحية . اذا كان التمثيل يكمن فقط في تمثيل الشخصية الدرامية بواسطة شيء ما ، عندها ليس الشخص وحده

(**) هو نزل لا يحصر الخشبة بمبنى المسرح . قد تقع الخشبة في اي مكان شريطة ان تحدد موقع الفعل الدرامي وتوصي بشيء معين . (المترجم)

□ ديناميكية الإشارة في المسرح □

قادراً ان يكون ممثلاً بل حتى الدمى الخشبية والآلة (مثلاً : مسرح لينيريسكي وشيلمر وليمز الميكانيكي يستخدم الآلات) أو أي شيء (مثلاً : المسرح الدعائي للتعاونيات البلجيكية حيث لفافة قماش ، ساق عنكبوت ، مطحنة قهوة ، وما شابه ذلك كانت شخصيات درامية) .

مجرد سماع صوت من جزء جانبي من المسرح أو من الراديو ، سيدل بدقة على شخصية درامية ، وعندها مثل هذا الصوت هو بمثابة ممثل . بالضبط ممثل صوتي كهذا يظهر في « فاوست » لجوته . في العروض العادية لهذه المسرحية يشاهد دور الله في « البرولوغ » فقط كصوت . في مسرحيات الإذاعة ، الصوت والضجة يمثلان ليس فقط الشخصيات الدرامية ، بل جميع الحقائق الأخرى التي تشكل واقع المسرح - كالخشبة ، والمشهد ، والإضاءة ، والآلات والملايس ، يوجد في الراديو اشارات صوتية لجميع نواحي المسرح . هذه الإشارات الصوتية يشار لها كمشاهد سمعية وتمثل بواسطة صوت الآلات المكتبة للدلالة على مكتب ، جلبة المثقاب الهوائي ودمدمة عربات سكة الحديد تمثل منجماً للفحم .. الخ . الكأس كأحدى لوازم المسرح يمكن ان يشار إليها بصب الخمرة أو بصوت صادر عن ضرب قدحين بعضهما بعض . الخ .

يحصّر ذلك نقاشه للشخصية الدرامية في الاشكال التقليدية للعرض المسرحي . هو يتحدث فقط عن « مسرحيات وأوبريات opera مثلت على المسرح » ويأخذ بعين الاعتبار فقط الممثلين والمغنيين الذين يمثلون على خشبة المسرح ، ولكن مادام قد ازال القيود التي كانت تربط الخشبة بالعمارة بشكل خاص ، أصبح الطريق مفتوحاً أمام جميع الجوانب الدرامية لتصل الى حرية مماثلة . ان التحرير ينتظر الشخصية

الدرامية التي ظلت حتى الآن مرتبطة بشكل محكم بأيماءات وحركات الإنسان ؛ كما أن التحرير ينتظر نص الكاتب المسرحي ، حتى الآن النص اللفظي ، وهكذا بالنسبة لعناصر أخرى من الفن الدرامي . كنا مندهشين حين اكتشفنا أنه لا ضرورة أن تكون قسمة الخشبة مكانية (Spatial) ، لأن الصوت يستطيع أن يكون الخشبة ، والموسيقى تستطيع أن تكون الحدث الدرامي والمشهد أن يكون النص .

أولا دعونا نعالج الخشبة والإشارات التي تشير إليها ، بإمكاننا أن نقول أن الخشبة يمكن أن تمثل بواسطة أي فسحة حقيقية ، أو بمعنى آخر ، يمكن أن تكون الخشبة أيضا بنية أو ساحة بلدة محاطة بالمتفرجين ، أو مرجا أو قاعة في فندق . ولكن حتى عندما تكون الخشبة فسحة لا ضرورة للإشارة إليها بخاصيتها المكانية فقط . لقد استخدمنا توا مثل المسرح في الراديو (مكتب اشغال ، منجم نجم .. الخ) التي يتم التدليل عليها صوتيا . على أية حال ، حتى المسرح التقليدي يستطيع أن يمدنا بأمثلة عن دلالات لا مكانية للخشبة . مثال : صوت يمثل خشبة مسرح . في الفصل الأخير من « بستان الكرز » لنشيكوف ، البستان يلعب الدور الأساسي . بستان الكرز هو على الخشبة ولكن لا نستطيع أن نشاهده ، لم يشر إليه مكانيا بل عبر صوت ضربات الفؤوس التي نسمع وهي تقطع اشجار الكرز . بهذه الطريق ، يستطيع الكاتب المسرحي والمخرج أن يدللا على الخشبة عبر تلك المعالم من الواقع التي تتطابق واهدافهما والتي تعزز بشكل مؤثر التفاهم بينهما وبين الجمهور .

أن الحقائق التي أوردناها حتى الآن نتجت عن ملاحظة وتقييم لاعمال فنية محددة وليست مجرد استنتاجات علمية . أن مفهوم زيك

□. ديناميكية الاشارة في المسرح □

يفترض ان تكون الخشبة دائمة في المسرح ، في مكان يرمز اليه معماريا « حيث تمثل المسرحيات والاوربيات لقد كانت بالتأكيد اعمال فنية فعلية تلك التي تجرات ان تقتحم تلك المجالات التي لم تلجها نظرية المسرح على الرغم من انها اشارت الي ذلك الاتجاه . لقد كان للمسرح الحديث التأثير في تحرير الخشبة من ثوابتها المعمارية السامقة .

ان تجارب التكميحية - المستقبلية (**) في المسرح لغت انتباهنا الى خشبات ومسارح اخرى غير تلك التي بنيت لاجل باليه القياصرة او لقصورات المسرح الخاصة بالمجتمع الراقي ، او لاجل نشاطات ثقافية لهواة بلدة صغيرة ، من خلال هذه التجارب اكتشفنا مسرح الشارع . فهللنا بالميزة المسرحية لميدان الرياضة . واعجبنا بالمؤثرات المسرحية التي خلقت بواسطة حركات ولعفات المبناء وغيرها ، اكتشفنا في آن واحد خشبة المسرح البدائي ، وللمحارب الاطفال ، والمسرح اللابعائي ، ومسرح الحانة للممثلين المتجولين ، ومسرح القرويين الذين يحتفلون وهم مقتنعين . ان بإمكان خشبة المسرح ان ترتفع في اي مكان - اي مكان قلدر ان يستسلم لخيال مسرحي .

(*) ظهرت التكميحية - المستقبلية كحركة فنية ومسرحية في العقد الاول من القرن العشرين وبدأت تلتشى حوالي 1920 في كل من فرنسا ، وايطاليا وروسيا ، كان النص المسرحي في هذه الحركة وجيزا وغاليا من العقدة التقليدية ومن تطورات الاحداث اللغوية . وكان تخطيط النص يسمح لعناصر كثيرة كاللوسيقى ، والرقص ، والتشكيل ، والحركات ، والاصوات والاشارة ان تتداخل في اطار من احداث متزامنة تقع على الخشبة وبين الجمهور يقصد الفأثره حسيا . كان العرض الحربي الى الكباريه منه الى المسرح . (المترجم)

بتحرير خشبة المسرح اعتقت جوانب أخرى من العرض المسرحي من قيودها . لقد تحرر المشهد من سحر الأطارات الخشبية واللوحات الزيتية على القماش . ان المسرح المؤسلب (Stylized) (**) ، « مسرح الفن » في فرنسا ، أو مسرح جورج فنج (**) وادولف آيابا (***)) في ألمانيا ، وجمعية الدراما الجديدة في روسيا ، وكفابيل في بوهيميا التزم بالإشارات المشهدية التي يمكن تسميتها « بالكتابات المشهدية » ، كان

(*) المسرح المؤسلب (Stylized theater) هو نقى المسرح الطبيعي الذي يعاكي الواقع . في هذا المسرح ، يدرك الممثل انه يمثل امام الجمهور والجمهور يمي حقيقة الممثل التي تلوب عادة في الشخصية الدرامية في المسرح الواقعي . والمناظر محرفة عن الواقع ، ترك فيها المخرج فراغات تعرض خيال المتفرج على ملها . والحركة هنا تنتج من البراعة في تداعيل وتقاطع الخطوط والسوان الثياب وتوزيع الممثلين على الخشبة . والمتمثيل الخالص لا يفتق الحوار والحركة الطيبة التي تجعله القرب الى الرقص منه الى التمثيل . (المترجم)

(**) جورج فنج (١٨٦٨ - ١٩٤٩) ناقد وممثل مسرحي ألماني . أكد فنج أن الإيقاع يدمج جميع عناصر العمل المسرحي . وضع الممثل امام المشهد وليس ضمنه لكي يصف البعد الثالث ، كما طالب بأسلبة (Stylization) جميع عناصر المسرح . كما مدد الخشبة لتشمل الصالة ونخلق شعورا بالوحدة بين الممثل والجمهور . (المترجم)

(***) ادولف آيابا (١٨٦٢ - ١٩٢٨) مصمم ديكور وممثل مسرحي سويسري عرف بانتجاهه الرمزي الذي يؤكد على اعطاء المتفرج مناخا بدل المظاهر الواقعية . استبدل الوحدات ذات البعدين بسلالم وأنشادات ذات ابعاد ثلاثة لتصعيد حركة الممثل ولدمج الارضية الأفقية بالشاهد الارتفاع عموديا . استخدم الإضاءة بطريقة لا واقعية مشابهة للموسيقى على خشبة تجريدية مؤلفة من كتل بيضاء ورمادية مجسمة . (المترجم)

□ ديناميكية الإشارة في المسرح □

يستخدم قوسا قوطياً للدلالة على كنيسة بأكملها (اخراج كفايل « لبشارة مريم » لللوديل) ، فسحة خضراء على الأرض كانت تعني ساحة معركة ، وشعار النبالة الانكليزي على ستارة حريرية كان كافيا للدلالة على قاعات ملكية (« الدورة الشكسبيرية » لكفايل) . كان الجزء يمثل الكل ، ولكن الجزء يمكن ان يدل على عدة كليات مختلفة : عامود فينيسي او مجموعة من درجات السلم كانت تقريبا كافية لجميع مشاهد « تاجر البندقية » باستثناء مشاهد غرفة شايولوك او بورشيا او تلك التي في البستان . ان العامود ودرجات السلم استخدمت ليس فقط كمشهد للشارع ، ولكن ايضا للميناء ، للساحة ولحكمة العدل . كان المشهد الرمزي في المسرح الموسلب يحاول ان يستخدم ، قدر الامكان ، ادوات ذات معنى افرادي . صحيح ان عامودا فينيسيا يمكن وضعه في ساحة او في شارع ، او جعله جزءا من بيت ولكن في جميع الحالات كان يعني مبنى فينيسيا ، لا شيء الا جزءا من مبنى فينيسي .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

مع مجيء المسرح التكميبي - المستقبلي ظهرت مواد جديدة على الخشبة ، أشياء لم يحلم بها سابقا اكتسبت وظائف تمثيلية متعددة . ان مسرح « الانشائية الروسية » (Constructivism) (※) استخدم بناء هندسيا من الاالواح للدلالة على ساحة مصنع ، مقصورة في حديقة ، قحلق قمع او مطحنة قمع . السؤال الذي يمكن ان يثار هو ، اي جزء او اية

(※) أخذ مايرخولد مصطلح « الانشائية » عن الفن التشكيلي الذي انتشر في العقد الاول من هذا القرن . كان النحت مكتظا بسطوح وكتل تجريدية خالية من مرسوم يوحى بالواقع . بالتل شغل مايرخولد خشبة المسرح بسطوح ، وسلام ، ودواليب متحركة واشكال هندسية اخرى كوسيلة لتصعيد التمثيل . كان يلقب على هذه الادوات الصفة الوظيفية بدل الزخرفة . (المترجم)

خاصية لهذه الألواح حملت الوظيفة التمثيلية لا لم يكن اللون أو الأشكال الملونة التي ترمز إلى شيء ، لأن هذه الإنشاءات كانت مصنوعة من خشب خام غير مصقول أو كانت مدهونة بشكل مماثل . استتشت « الانشائية » استخدمت الصورة أو الإشارات الملونة على الخشبة (هكذا كانت الانشائية عند يوبوقا ومايرخوله) . على أية حال ، فشل غالباً حتى ترتيب الإنشاءات من أجل خلق إشارة مسرحية غير مبهمه . أن الإنشاء الذي وضعه مايرخوله لمسرحية « موت تارليكن » كان مجرد صندوق كبير للشحن متحد بشيء اسطواني من ذات المادة التي تواجبه نهايتها الدائرية الجمهور والتي كان بالإمكان أن توحى بأشياء متعددة ولكن لا تخلق جميعها من الغموض . ربما كانت الفكرة الأكثر تحديداً التي أوحى بها ذلك الإنشاء طاحونة اللحم . ولكن بالإمكان أنه أشار إلى نافذة دائرية أو إلى قفص مستدير أو امرأة ضخمة لأن الصفة الدائرية كانت ميزته البارزة . ما دامت « الدائرية » هي غنية جداً بالألوان ، يوسع الإنسان أن يقصر الشيء الاسطواني لأغراض عديدة ، لذلك السؤال الذي يثار هو : « ما هي خاصية الإنشاء المسرحي التي لها وظيفة سيميائية (Semiotic) » في الوقت الذي لا ينقل اللون أو الشكل هذه الوظيفة .

في الماضي ، حين كتبت عن تقديم تاجروف لمسرحية (Giroflé Girafla) ذكرت أننا لا نستطيع أن نعلم ما يفترض أن تعنيه أداة غريبة الشكل على الخشبة إلى أن يتم استخدامها من قبل الممثل .

(*) السيميائية (Semiotic) هو علم الأشكال . يدعى الفاعل الاجتماعي والثقافي والفنية كاشفات . يبحث في نشوء الإشارة والقوانين التي تحكم بها وتكسيها معنى . (الترجمة)

□ ديناميكية الاشارة في المسرح □

اولا يجب ان يجلس عليها او يتراجع عليها أو يخرج منها متسلقا . فقط عندما يجلس جيوغل ومارسكوبين ، ندرك ان تلك الاداة هي مقعد مزدوج مخفي في زاوية مقللة من الحديقة . ولكن من خلال لحن ، هذا المقعد ذاته ينحرف ايقاعيا تحت تأثير الجاذب التي كانت تدفع قاربا صغيرا فوق بحيرة هادئة ، او عندما تغرق عصاية من القراصنة الشرسين على هذا المقعد ذاته ، ندرك من الطريقة التي يقفون عليه مباعدين ما بين أرجلهم وينقلون ثقل اجسادهم من ساق واحدة الى اخرى ان ذلك هو جزء من ظهر مركب . ان الوظيفة الاشارية للمشهد والاثاث قد تقررت فقط بحركات الممثل وبالطريقة التي يستخدم فيها تلك الحركات . ولكن حتى عند ذلك فان وظيفتهم الابعادية يتخللها الغموض .

دعونا نعود الى مثال الاداة التي استخدمها مايرخولد في اخراج مسرحية « موت تاريلكين » . فقط عندما نشاهد الممثل يمدو جيبة وذهابا كالسجين في بناء أسطواني يتكلم باضلاع المعدنية ، عندها ندرك ان وظيفة هذا الاثاث هي « زنزانة » . في الوقت ذاته ، على اية حال ، يبقى في اذهاننا تداعي افكار متعلقة بالشكل الذي تكون لدينا اثناء رؤيتنا الاولى لهذا الاثاث . ان فكرة « طاحونة اللحم » باتحادها بفكرة « الزنزانة » تكتسب استقطابا مشتركا لمعان جديدة .

اذا فتحصنا الترتيبات المسرحية الاخرى التي استخدمها مايرخولد في انتاجه في تلك الفترة ، سنرى غالبا نسقا من السطوح المعلقة والاسلام والاثاث التي معناها كاشارة بتعذر تحديده كليا ، ان تقاد هذه العروض والمشاهد المسرحية تكلموا كثيرا عن « المشهد التجريدي » ، ولكن لا مايرخولد ولا اي فنان مسرحي كان معنيا « بالمشهد التجريدي » ،

□ ديناميكية الاشارة في المسرح □

مشاهد مايرخولد المسرحية كانت لها مهام ووظائف ملموسة ، لانها كانت غير محددة بالشكل واللون ، صارت اشارات حين استخدمت لافعال الممثلين ، يمكن ان يقال ان الوظيفة التمثيلية (Representative) لم يعبر عنها بواسطة الشكل او اللون ، ولكن بافعال الممثل على البناء المسرحي ، على الارض العارية ، على السطوح المعلقة ، على السلالم ، وعلى السطوح الانحدارية ... الخ .

على اية حال ، هذا لا ينقلنا الى نهاية بحثنا في التحولات التي تعانها الاشارات المشهدة على خشبة المسرح . ان بنية الاشارات التي تشكل كل عرض مسرحي لا بد ان تحتفظ بتوازنها في كل موقف سواء كان ايجابيا او غير ايجابي .

اذا كان ثبات النقاط الرئيسية للبنية قد تأكد ، عندها تستطيع « التحولات » في خطتها الاولية المركبة ان تتحقق دون تغييرات جوهرية . اذا ازلنا دعامة واحدة ، عندها تصبح تغييرات اساسية على صعيد البنية ككل ضرورية . توجد امثلة عن الثبات البيوي بالطبع في مسارح لها فروع من التقاليد القديمة ، مثل مسرح النو الياباني التقليدي ، والتقاليد الحديثة لمسرح الكابوكي الياباني ، والمسرح الصيني القديم ، ومسرحنا للدمى ، والمسرح الشعبي ومسارح البدائيين ... الخ . ان ثبات البنية يجعل الاشارات المسرحية قابلة على تطوير معان مركبة . ان رسوخ الاشارات يعزز غنى المعاني وتداعي الافكار ، في المسرح الصيني كل خطوة يخطوها الممثل هي مشبعة بالمعنى ، كل ارتفاع لذراع هو شكل آخر لحديث ، خطوة نحو مخرج المسرح على اليسار يشير الى « العودة » ويتخذ معنى مختلف في كل وقت معين . ممكن ان نتخيل ان هذه الخطوة في حالة واحدة تدل على ساحة معركة يعود اليها بطل جريح ، بينما في حالة اخرى تشير الخطوة الى التوق الذي يذكرنا بعاشق .

□ ديناميكية الاشارة في المسرح □

لو اخذنا مسرح الدمى كمثال لوجدنا ان حركات الدمى هي اشارات تحمل معان معروفة . مثلا : ان دخول دمىة من فوق الخشبة تدل على « شبح مفاجئ » واختفاء الدمىة عبر الارض ترمز الى « الموت او الذهاب الى الجحيم » . عند تقييم هذه الثروة من التعبير ، نجد ان ثبات النقاط الرئيسية للبنية لا يعني بالضرورة افقار طاقاتها التعبيرية لان داخل هذه البنية التقليدية يمكن ان تقع تغييرات أدق وارهف . ان المتفرج حساس حتى لاصفر ذبذباب قاعدة بنوية محكمة البناء . بهذا الشأن ، يجب ان يوجه تنبيه لهؤلاء الذين يريدون استخدام المسارح التقليدية كنموذج لمقاومة الروح القلقة عند الفنانين الذين لا يكفون عن البحث . ان انطباعات المتفرج تتحقق بالتأكيد بواسطة التغيرات في البنية . كلما كانت القاعدة البنوية اكثر ثباتا ، كلما حاكّت الخيوط النسجية نماذج وصورا دقيقة تسحرنا بجمالها .

هنا اود ان اقتبس من كتاب « المسرح الشعبي » ل. بوغاناريف :

« الميزة الاساسية لجمهور المسرح الشعبي تكمن في حقيقة انه لا يتوق الى مسرحيات جديدة المضمون . انه يشاهد مسرحيات الميلاد وعيد الفصح كمسرحية القديسة دوروثي وغيرها سنة بعد اخرى . يشاهد المتفرج هذه المسرحيات بشغف بالغ حتى وان كان يعرفها على ظهر قلب . وهنا يكمن الفرق بين متفرج المسرح الشعبي والزائر العادي لمسرحنا . نظرا لحقيقة ان متفرج المسرح الشعبي هو مطلع جيدا على مضامين المسرحية المعروضة ، لا يمكن ان تفاجئه حداثة تطور العقدة ، تلك الحداثة التي تلعب دورا هاما في عروض المسرحية . لهذا السبب ، تكمن النقطة الاساسية في عروض المسرح الشعبي في معالجة التفاصيل » .

ان التوق الى حرية التعبير والتقنية هو نغمة لها تأثير حاسم على الفن . ان المسرح الطامع الى الجديد الذي نتج عن التكنيكية - المستقبلية اطلعنا على أدوات مسرحية جديدة وتخطى عن أدوات أخرى كثيرة . حررت الانشائية الروسية الخشبة من الجزئين الجانبيين من الخشبة اللذين لا تراهما النظارة ، ومن المتدليات وستائر المسرح الخلفية . وكنيجة لذلك ، فقدت الخشبة القدرة على حصر الفعل في مكان معين عبر الاشارات المرسومة التي كانت تستخدم للدلالة على القسم الداخلي والخارجي . على أية حال ، ذلك لم يكن الكلل ، لم يرفض المخرجون المشهد فقط وواجهة وخلفية الخشبة والمتدليات والجزئين الجانبيين (Wings) ، بل هجروا ايضا الخشبة العارية التي ظلت بعد تمردهم . رفضوا حتى الجدران الخمسة التي تحيط بالفحة لمعرضة أمام الصالة والتي بواسطتها يستطيع المتفرج ان يشاهد . اما المخرجون اللذين خلفوهم (اوخولوف ومهندس الديكور كويوسوف) (١٠) فقد تخلوا عن الخشبة كليا ، او اذا اردنا ان تكون اكثر دقة ، اضعوا انخسبة بين المتفرجين لكي يكون كل مكان هو في المقدمة ، فوق والى جانب او وراء النظارة يصبح خشبة للمسرح ، وبذلك اودعا جميع الاجهزة الثمينة والنادرة الخاصة بالمسرح قبر النسيان . تلك الاجهزة التي كانت بأشارة واحدة من المخرج تخفض جزءا من الخشبة ، او قطعة من المشهد ، أو

(١٠) نيقولاي اوخولوف الروسي (١٩٠٠ - ١٩٦٦) عمل مع مايرخولد وتابروف . ازال خشبة المسرح وجعل الصالة مركزا للحدث المسرحي . ورغم أنه أحيانا كان يحصر الحدث في مكان معين ، الا انه لم يتردد في توزيعه حول هوائش الصالة او فوق انشاءات هندسية ، كانت المؤثرات الصوتية تصدر من كل اتجاه يفسح الجمهور في قلب الاحداث . كان اخراجه المسرحي قريبا من السينما فيما يتعلق بالانتقال السريع من مشهد لاخر .

□ ديمائية الاشارة في المسرح □

الاثاث ، او حتى ممثل من اعلى شرفة معلقة في سقف المسرح ؛ او كانت تدبر القسم الخلفي من مشهد مسرحي الى الامام ، وتنقل مشهدا جاهزا من الجزئين الجانبيين ، وترفع مواقع باكملها من الخشبة مع مشاهدتها عبر باب في ارضية الخشبة . . الخ . ان ساحر المسرح قد حرم من جميع هذه الاجهزة التي كان يقدم بواسطتها سحره ، لم يبق له سوى يديه العاريتين . لكي يدلل او يرمز الى موقع مكاني (Spacial) من مسرحية ، صارت تشكل لدى المخرج مشكلة بحكم تخليه عن كل تلك التقاليد التي ترسخت بين الخشبة والصاله وبحكم العادات الطويلة الامد

فضلا عن ذلك ، ان وجود الخشبة بين النظارة جعلها بحاجة ماسة لنصب اشارات مشهدية . خشبة من هذا النوع لم تستطع ان تستخدم حتى الانشاءات التي كانت لا زالت تمتلك القدرة على تحديد او تنظيم الحيز المسرحي بواسطة مجموعة من السلالم ، او بواسطة سطوح مستوية موزعة في مواقع مختلفة ، او بواسطة سطوح مائلة ، وبادوات غريبة الشكل وباجهزة . . . الخ . من اجهزة خشبة المسرح السابقة ، الشيء الوحيد الذي ظل في مسرح سينتروفيج واخلويوف كان ارضية الخشبة . طبعاً ، كان لازال هناك الممثل ، والاضاءة والصوت .

عندما تهتز اسس البنية المسرحية بهذا الشكل ، ينبغي ان تتخذ اجراءات مباشرة للتهيء لصيغ عمل جديدة . لذا كانت عضلة واحدة في مجموعة العضلات التي تحرك الساعد في جهاز حي قد شلت ، عندها يحمي ذلك الجهاز لان عضلة نظيرة لها ستتخذ وظيفة تلك التي شلت ، احدى الوظائف المسرحية هي ان تحدد موقع الدراما « مكانيا » : ان نرمز الى مرج لاو بار ، ان ندلل على مقبرة او قاعة مادبة ، هذه الوظيفة هامة

□ ديناميكية الإشارة في المسرح □

بالنسبة لخشبة المسرح ، وينبغي ان تتحقق سواء من قبل الخشبة التي تستخدم الانشاءات أو من قبل الخشبة التي تستعين بالشاهد . وهذا ينطبق حتى على الخشبة التي تقع في وسط الجمهور أو تلك التي تقع في مسرح تقليدي .

ان الاشارات التي توظف في تعزيز ادراك المتفرج تتضمن دائما تعيين المكان . هذه الوظيفة التعينية ، بالتأكيد ، هي التي تؤسس ثبات هذه الاشارات ، ومن النواحي الاخرى ، هذه الاشارات تحتفظ باقوى ديناميكية ممكنة ، حقيقة ان الاشارات يفترض فيها تعيين المكان الذي يقع فيه الفعل لا يعني انها يجب ان تكون اشارات مكانية (Spatial) لقد اشرنا توا الى ان المكان يمكن ان يتحدد بواسطة الإشارة الصوتية أو بواسطة الإشارة الضوئية ، على خشبة المسرح « المتمركز » (Centralized) امكانات عرض الاشياء ، قطع الاثاث الكبيرة ، أو الاشارات المشهدية هي محدودة للغاية . في الوقت الذي ركزت فيه الخشبة الانشائية على افعال الممثل ، اعتمدت الخشبة المتمركزة غالبا على الممثل بحد ذاته . لقد عرفنا مسرح اوخلايوف بعدد من الامثلة الرائعة التي يصبح فيها الممثل إشارة لموقع مكاني . هنا نجد ليس فقط ممثل - مشهد ، ممثل - طقم مسرحي ، بل حتى ممثل - اثاث وممثل - وكل ما يستعان به في الاخراج .

ابتدع اوخلايوكوف ممثلا - بحرا بجعله شابا ليس بطريقة حيادية (الازرق) ، اي مؤثرا غير « مرئي » مع قناع أزرق على وجهه) يهز قمائشه زرقاء يشوبها الاخضرار ملتصقة بالارض بشكل ان يستعير تموج القماشة احيائيا عن امواج قناة بحرية . وخلق اخلايوكوف ايضا ممثلا - اناثا وذلك بجعله ممثلين - مرتدين بشكل غير ملحوظ - يركمان قبالة

□ ديناميكية الإشارة في المسرح □

بعضهما البعض وهما يسطان غطاء طاولة بينهما كمرجع يوحي بطاولة .
اما الممثل - وكل معدات الاخراج ، فقد انجز بوضع ممثل يلعب دور
قبطان قدير ممثلا آخر مرتديا مئزرا ازرق رافعا مقبض زموور السفينة .
في اللحظة التي يسحب القبطان قبضة الزموور تنطلق اشارة الى البحارة .

الى هذه الامثلة الثلاثة المذكورة اعلاه عن نقل وظائف الخشبة الى
وظائف الممثل ، استطيع ان اضيف عددا اكبر وامثلة اكثر تشويقا عن
ممثلين يوحون بعاصفة ثلجية . طبعاً يمتلك المسرح ادوات صوتية عديدة
للايحاء بالعاصفة ، ولكن في عرض لاخلوكوف كان مجاز العاصفة قد
اظهر بغزو من قبل مهرجي كرنفال . فتيان وفتيات (ممثلون في مآزر
زرقاء) يتراشقون بقصاصات ورق صفراء وهم يقفزون محدثين ضجيجا .
هذا المجاز للعاصفة - هذا الكرنفال الذي يبدو كالدوبة - لم يكن فصلا
في اخراج اوخلوكوف لمسرحية « الاستقراطيون » ، ولم يكن جزءا من
اداء الممثلين ، بل كان مشهدا مكانيا (Spacial Scenery) ، وسيلة
لتصوير « مناخ » الفعل - الإشارة للعاصفة .

كل طالب للمسرح رأى مباشرة تناظما بين طرائق اخراج اوخلوكوف
وتلك التي استخدمتها المسارح الصينية واليابانية القديمة ، ان للمسرح
الصيني القديم خشبة بدائية ولقيودها المكانية تأثير في جميع عناصر
الخشبة ، هنا ايضا نجد رجالا « غير ملحوظين » في ثياب سوداء
يسهمون في تبديل المشاهد وذلك بتغطية اجساد المقاتلين الاموات باقمشة
سوداء . ارض المعركة تختفي والعقدة يمكن ان تستمر في مكان آخر .
بالمثل ، تستخدم خشبة المسرح الياباني جميع تقنيات العرض الدرامي
من أجل موقع مكاني للعقدة . هنا ايضا لا ضرورة لان يشار الى المكان
بعنصر المكان ، أو للصوت بعنصر الصوت ، أو للضوء بعنصر الضوء ؛

ولا ضرورة للنشاط الانساني ان يرمز اليه بفعل الممثلين . في هذه الحالة ، يصدق ان « نرى الانعام » و « نسمع الريف المنشرح » أو نعلم من ثوب الممثل ما نسمعه من شغاه الممثل في المسرح الاوربي . لازلت اذكر الايضاح التالي لتبدل العناصر في المسرح الياباني :

يترك رانسوك القمر المحاصر . يعثي من الخلفية الى الامام ، فجأة ترفع الستارة الخلفية في الورا وهي تصور بابا بحجم طبيعي ونرى ستارة خلفية أخرى عليها باب اصفر يشير الى ان الممثل يتقدم من بعيد .

يستمر رانسوك في طريقه . ستارة خضراء داكنة تهبط فوق الستارة الخلفية في الورا مشيرة الى ان رانسوك لم يعد يرى القصر .

خطوات أخرى قليلة ، ورانسوك ينطلق على « طريق الازهار » لكي يدلل على هذه المسافة التي لا تزال كبيرة ، يسلم بالصوف على السمسين (نوع من الماندولين الياباني) وراء المشهد .

الانسحاب الاول : خطوة في المكان .

الانسحاب الثاني : تغيير في مشهد مرسوم .
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الانسحاب الثالث : رمز تقليدي (ستارة) يلغي عنصر الخشبة البصري .

الانسحاب الرابع : صوت .

هنا يفسر تبدل عناصر الخشبة التي تاخذ بالتعاقب الوظيفة ذاتها ، على انه تدرج لفعل درامي واحد : مثي رانسوك ، وابتماده من القصر .

بتبرير مماثل نستطيع ، في هذه الحالة ، ان نفسر مثي الممثل بعيدا عن الستارة الخلفية المرسومة كوظيفة للموقع المكاني . ان الفنان المسرحي « يرسم » اما بواسطة خطوة الممثل او بصوت ماندولينه ، هو يستعمل

□ ديناميكية الإشارة في المسرح □

عناصر مختلفة ليعين المكان كل مدة ، على أية حال ، نستطيع ان نضيف الى هذين التفسيرين تفسيرات اخرى . نستطيع ان نتساءل فيما اذا التفسير في الستارة الخلفية التي عليها باب القصر ليس استبدال فنيا لنص لكاتب المسرحي ، اي ما تقوله كلمات الممثل . « انا تركت القصر » . أو فيما اذا كان الصوت الحزين للماندولين ليس الا تعويضا عن التعبير اللفظي : « لقد بدأت رحلة طويلة » . مع ذلك ، اذا شئنا إيجاد تفسيرات اخرى ، لكن نتوصل الى جوهر القضية . لن نتمكن من تقرير اي من هذه التفسيرات اساسية ، ولن نتمكن من دفعي تبوير التفسيرات الاخرى .

انه من الخطأ ان نفكر بان طريقة التحول في التعبير الدرامي هي ميزة خاصة بالمسرح الصيني أو الياباني ، أو هي خاصية المبدع الروسي . في عام ١٩٣٥ ، طرائق مماثلة للتعبير الدرامي وجدت في العديد من العروض التشيكوسلوفاكية . أود أن أذكر أخرجي للمسرحية « المعلم والطالب » مؤلفها ف . فاتكورا وذلك بالتعاون مع الرسام جيندريك ستابرسكي في المسرح البلدي في (Brno) عام ١٩٣٠ .

يقع الفصل الرابع من هذه المسرحية على حافة بلدة . لكي تشير الى هذه الحقيقة استخدمنا قناعا دراميا . ولكن اخذنا هذا القناع من وجه الممثل ، وضعناه في مكان جديد واستعملناه كإشارة مكانية على الخشبة . وفي مساحة واسعة من أفق دائري كان قد عكس وجه القسم الأسفل منه مغطى بوشاح على طريقة تطلاع الطرق . هذا الوجه ، له عينان شريرتان تحت جهة تغطيتها بقبة ، تقنطر فوق الخشبة وظلل المساحة التي فيها يرى المتفرج عادة سماء غائمة .

من خلال تغيير الموقع ، اتخذ القناع معنى جديدا . في المسرحية ذاتها كان يوجد قناع درامي آخر . حين عكس على الخشبة بطريقة مضخمة ، حمل وظيفة أخرى ، في هذه الحالة ، صار المشهد ممثلا .

جان ، الطالب الذي يحتجزه بيته كسجن عفن يؤكد باصرار على الهرب . هو يقاوم توسلات عمته وتهديدات معلمه . من خلال جذران بيته ، يحدق في « هوة العالم المتألقة والمتوقدة وهي تنفتح امام عينيه » . ويموغ تصميمه في منولوج طويل .

بجعل الخشبة تقريبا مظلمة على الإطلاق وبإخفاء الممثل على الخشبة ، سمحنا لكلمات الممثل ان تسمع بطريقة هائلة وخلقنا انطبعا بان كلماته كانت تنطق بواسطة الاسقاط المضخم لوجه الممثل الذي كان يشخص بثبات الى هدف متخيل .

في اخراجي لمسرحية (Ribement - Dessaignes) « سفاح بيرو » في العام ١٩٢٩ ، استخدمت العناصر ذاتها : اسقط وجه ممثل على الخشبة ، وظل الوجه الحقيقي للممثل ملحوظا .

في اخراجي لمسرحية ابولونير « اثناء تاتريسيس » عام ١٩٢٧ ، تحولت كلمات الشاعر الى صور رسام وحولنا المثلين الى حروف تحرك فيها بعد مثل شخوص على الخشبة . وخلقت المجموعات المختلفة للحروف اشعارا مختلفة .

في اخراج مسرحية كول « ميثو سالم » (١٩٢٧) ظهرت الادوات التي استعمل بها (خبز ، زجاجة واشياء اخرى) في المسرحية كشخوص يتمردون ضد ميثو سالم .

□ ديناميكية الإشارة في المسرح □

بالامكان ايراد امثلة اخرى لاطهار الميزة الاساسية للإشارة المسرحية ، كيف تغير مادتها وتنتقل من ناحية الى اخرى محركا اشياء معدومة الحركة ومتحولة من مظهر بصري الى آخر سمعي ... الخ .

لقد ذكرنا سابقا اننا في المسرح - كقاعدة وفي جميع الاحوال - يستحيل ان نحسم ان كنا لن نعهد للمشاهد بما يسمى تمثيل الممثل كما انه ليس بالمستحيل ان نجد الموسيقى تضطلع بما هو ظاهرة فنون بصرية .

في الواقع وبالتأكيد ، هذه « التحويلية » (Changeability) وهذا التنوع في الإشارة المسرحية هو خاصية المسرح المميزة . من خلاله نفكر تحولية البنية الدرامية .

ان الصعوبة الاساسية في تعريف الفن المسرحي تكمن في « تحولية » الإشارة المسرحية . تختزل تعاريف هذا المفهوم المسرح (Theatricality) بطرق التعبير المألوفة في مسرحياتنا التقليدية والابويرا ؛ او توسع مداه لدرجة يصبح فيها عديم المعنى .

على اساس « التحولات » في الإشارة المسرحية نفكر ارتباطا نظريا آخر يعيق بحث من ، او ما هو ، العنصر الاساسي والخلق في التعبير الدرامي . اذا قلنا انه المؤلف المسرحي ، بالتأكيد فنحن على صواب فيما يتعلق بالعديد من الحالات والامثلة ، بالرغم من ذلك . سوف لن تكون قد استوعبنا جوهر العديد من العيّنات التاريخية للمسرح ، ولن تكون بقادرين ان تثبت ان كلمة المؤلف المسرحي ، في جميع الحالات ، هي التي تمثل محور الفن المسرحي . ان الكوميديات الإيطالية المرتجلة وما يماثلها من التي لها موضوع غير محدد او ليس لها موضوع مطلقا تؤكد انه حتى

الكاتب المسرحي ونصه يكونان عرضة للتحويلات التي بحثناها سابقا . وبالمثل ، لا نستطيع ان نعتبر فكرة ان الممثل هو الحامل الوحيد للفن المسرحي على انها صحيحة كليا . كبرهان على ذلك ، اذكر الترتيب السكوني (Static) للممثلين على الخشبة (ميزة لاساليب درامية عديدة ، قديما وحديثا) الذي يحول المسرح الى سرو حوارى يقوم بها اشخاص غير متحركين (مسرح الفن ، المسرح الالماني الموسلب ، مايرهولد) او يخدر الممثل على شكل دمي ذات حركات متكلفة ثم اعدادها مسبقا ، وبذلك يحول وظيفة التمثيل التقليدي الى وظيفة اثاث او الى بنية الخشبة المسرحية ، واذا اراد مخرج حديث ان يقول انه هو (اي المخرج) مركز الخلق الدرامي ، نستطيع ان نوافق على فكرته فقط في الحالات التي ثبت لنا فيها ذلك . اذا كان يتحدث عن الفن المسرحي في ازمة ماضية عندما لم يكن هناك مخرج ، عندها لا نستطيع الا ان نختلف معه في الراي .

ARCHIVE

http://Archive.org/details/...

نحن لا نعني بهذا ان نثبت ان النص ، والممثل ، والمخرج هي عناصر ثانوية غير ضرورية للتأثير في توازن البنية . نحن فقط نريد ان نظهر ان كل حقبة تاريخية تحقق عناصر مختلفة للتعبير الدرامي ، وان القوى الخلاقة في عنصر واحد يمكن ان تحل محل ، او تكبت عناصر اخرى دون ان تحد من قوة التأثير الدرامي . نستطيع ايضا ان نثبت ان فترات تاريخية معينة تطالب مباشرة بتعبيرات كهذه في توازن البنية الدرامية . مع ذلك ، وجدت وتوجد مسارح دون مؤلفين (او دون مؤلفين ذي شهرة) ؛ ووجدت وتوجد مسارح دون ممثلين او دون ممثلين عظام ، او حتى دون مخرجين . على اية حال ، اذا تعمقنا في بحث هذه القضية لوجدنا ان وظيفة الممثل هي دائما حاضرة ولو تحولت او ظهرت في حلة

□ ديناميكية الاشارة في المسرح □

وظيفة اخرى . كذلك ، ينبغي ان نسلم بما نسميها القوة التنظيمية للمخرج والتي كانت حاضرة في كل حقبة تاريخية للمسرح ، حتى عندما لم يكن هناك مخرج في حد ذاته .

إن الافكار الرائعة والمتناقضة التي تقول ان الممثل يشارك في العرض المسرحي حتى في مسرح بلا ممثلين ، او ان الكلمة هي دائما عنصر ضروري في الفن المسرحي ، حتى في مسرح « بلا كلمة » ، وان ما يسمى « بالوظيفة المشهدية » التي تستخدم حتى في مسرح بلا مشاهد - جميع هذه الافكار تبررها خاصية معينة للاشارة المسرحية ، والبنية الدرامية والمادة الدرامية، اعتقد اننا في الايضاحات السابقة قدمنا براهين كافية على تحولية الاشارة المسرحية التي تنتقل من مادة الى اخرى بحرية لاتعرفها الفنون الاخرى ، في الحقيقة ، لا يوجد موسيقى بلا انغام ، ولا قصيدة بلا كلمات ، ولا لوحة بلا الوان ، ولا نحت بلا جوهر فيزيائي ، بتعبير اوضح ، الرسم ليس رسما اذا استخدمت الكلمات بدل الالوان ، والموسيقى ليست بموسيقى إذا كان الايقاع مؤلفا من مواد اخرى غير الانغام ... الخ ، طبعاً هناك حالات حيث يستعير الفنان عناصر من دائرة فن آخر اذا كانت مواد فنه لا تحقق القوة المطلوبة في التعبير ، مثلا : يدفع بيتهوفن التعبير الموسيقي في خاتمة سيمفونيته التاسعة الى الحد الاقصى لدرجة ان المستمع لا يجد الانغام كافية وليس بالامكان ارضائه الا بالكلمات ، في ميدان الشعر نستطيع ان نذكر « كايفرام » لابولينير ، او ما يسمى « بالقصائد التصويرية » التي كتبت في بوهيميا كمثال عن تغيير الاداة ، نستطيع ايضا ان نجد امثلة مشابهة في الرسم وفنون اخرى (ترسم التكمية بقصاصات الجرائد وبعبارات مقتبسة من اهداء الكتب) ، على أية حال ، امثلة كهذه هي دائما استثناءات تؤكد على قاعدة عدم تحول المواد في الفنون الاخرى .

عدد من نظريات المسرح التي اشدت حول « التحولية » قد اقترحت بقصد تنسيق وتوحيد وفرة المواد والعناصر والطرائق الدرامية ، لا شك ان اشهر هذه النظريات هي مفهوم فاغنر للمسرح « كفن تركيبى » (das Gesamtkunst) . على ضوء نظرية « الفن التركيبى » تكون الادوات المتعددة قد نسقت بطريقة دفعت العناصر الافرادية للاندماج خالقة بذلك « تأثيرا تركيبيا » . وهكذا ، فالشخصية حاضرة ليس فقط على الخشبة بل ايضا في الصالة . نعيش حالتها الداخلية ، تطورها ومصيرها ليس فقط من خلال الكلمات والافعال التي نرى على الخشبة ، بل عبر الانغام التي نسمعها ايضا . فالمسألة هنا هي « توازي » التيار الموسيقي ، والفعل الدرامي ، والكلمات ، والمشهد ، والاثاث ، والاضاءة وجميع العناصر الاخرى .

في مسرحية « باوسيفل » لم يكن فاغنر مكتفيا بتأثير المشهد فقط ؛ منظر الربيع على الخشبة لم يعبر عنه فقط بمشهد ، بل ايضا بواسطة الاوركسترا ، بالسبة لفاغنر ، كل ما يستعان به في الاخراج المسرحي له عدة استعمالات ، سيف سيجفريد اعطى موقعا خاصا على الخشبة . فضلا عن ذلك ، لقد انير السيف بضوء وجعل يلعب أثناء تكرار مقاطع من انغام موسيقية خاصة بالسيف . تدخل شخوص فاغنر الدرامية الخشبة دائما كممثلين ، بل ايضا كمقاطع موسيقى هامة متكررة (leitmotives) تتكرر ايماءة الشخصية المسرحية في الاوركسترا (الالم الناجم عن ضرب بيكميزر يجعل الموسيقى تترنح) وروعة الثياب والمشهد الذي يصف وصول الضيوف في وارنبرغ تعززت بالموسيقى ، في كل حالة ، نستطيع ان نشرح مبدا « التوازي » الذي يجمع عددا من الادوات المسرحية بمعنى انه يضعهم جميعا في علاقة متوازبة .

□ ديناميكية الإشارة في المسرح □

ان مبدأ « الفن التركيبي » يفترض ان حدة التأثير الدرامي ، اي شدة انطباعات المتفرج هي متناسبة مباشرة مع عدد المدركات التي (Synchronically) تفرح حواس وعقل المتفرج تزامنيا في كل لحظة ، وظيفة الفنان الدرامي (بالمعنى الفاعلي) هي ان يوازن بين مؤثرات الادوات الدرامية المتعددة لكي يحدث انطباعات لها الاثر ذاته .

نظرية فاعل لا تدرك تحولات الإشارة المسرحية التي يمكن ان تستخدم مواد مختلفة لتحقيق أغراضها ، على العكس ، تدعى نظرية فاعل « للفن التركيبي » ، بشكل غير مباشر ، انه لا يوجد مادة درامية خاصة ومتكاملة ، وانما توجد مواد متعددة ينبغي ان تبقى منفصلة وتدرس الواحدة الى جانب الأخرى . وفقا لذلك ، ليس هناك فن درامي بحد ذاته ، بل يوجد نص ، موسيقى ، ممثل ، مشهد ، اثاث مسرحي واضاءة تشكل في مجموعها الفن الدرامي . بذلك لا يستطيع الفن الدرامي ان يتواجد بذاته ، بل كمظهر تركيبي فقط من الموسيقى ، والشعر ، والرسم ، والعمارة والمناظر وغيرها ، وهكذا يصبح الفن الدرامي حصيلة لمجموع الفنون الأخرى .

فيما يتعلق بالمتفرج وسيكولوجيا الإدراك الحسي ، اعتقد ان نظرية فاعل غير صحيحة ، المشكلة الأولى تكمن فيما اذا كان المتفرج يمي الاشارات البصرية والسمعية في آن واحد وبذات الحدة ، او فيما اذا كان يركز على ناحية واحدة فقط أثناء عملية الوعي ، عندما نحاول حل هذه المشكلة ، ينبغي ان نفهم قضية وعي الاشارات الفنية على انها حالة خاصة للوعي . اذا كان على عقل المتفرج أن يفكر بشكل مكثف لكي يدرك القيمة السيميائية لحقائق معينة ، سيفترض بالتأكيد ان ينصب العقل على

مدرجات حسية ذات نوعية خاصة ، بصرية او سمعية . اذا كان اهتمام المتفرج المركز يمي بصريا وسمعيا ، لا نستطيع ، حتى في هذه الحالة ، ان نتكلم عن مجموع الانطباعات ، بل عن علاقة خاصة لنوع واحد من الوعي بآخر ، عن استقطاب هذه المدركات .

مع ذلك ، تلقى بين المتفرجين اناسا يذهبون الى المسرح ليستمعوا الى الموسيقى ، او الى الشاعر ، او ليشاهدوا أداء ممثل معين ... الخ . حتى الاشخاص الذين ليس لهم اهتمامات خاصة يجدون انفسهم عند حضور المسرح مصفقين فقط للموسيقى في لحظة ، ومسحورين بالممثل ، او مأخوذين بالنص الشعري في لحظة أخرى . اود ان اقول ان معظم رواد المسرح من هذا الصنف ، بذات الوقت ، على اية حال ، لا ينتقل اهتمام المتفرج من اداة واحدة الى أخرى بمجرد المصادفة ، بل بشكل مقصود ، اذا راقينا النظارة في المسرح ، نجدها تتوجه بعمقها نحو ذات البقعة على الخشبة ؛ الجميع لديهم الاهتمام ذاته بممثل معين في لحظة واحدة ، واهتمام بمراقبة المشهد في لحظة أخرى ، ان سيكولوجية ادراك المتفرج تحول بيننا وبين قبول فرضيات نظرية فاغنر « للفن التركيبي » .

بالاضافة الى ذلك ، ان نظرية فاغنر لا تدرك حقيقة تطور الفن المسرحي التي تحدثت عنه الآن والذي اعطيت عنه امثلة . وجد الفن المسرحي دون موسيقى ، كان هناك مسارح بلا مشاهد ، ومخرجون خلقوا مسارح بلا ممثلين ، وكانت الكوميديا دعى بلا مؤلفين وبلا ما يسمى العقدة المسرحية . الا ان هذه المظاهر المسرحية تركت فراغا في روح المتفرج . اذا كان الفن المسرحي هو مجموع فنون متعددة ، فلن يكون هناك مثلا ، مسرح فني حيث الوسيلة الوحيدة هي الممثل بحد

□ ديناميكية الإشارة في المسرح □

ذاته ، اي الممثل بلا خشبة المسرح ، بلا كلمات ، بلا موسيقى او مشاهد ... الخ . في الواقع ، يجب الاعتراف حتى بالمسرح الاعمالي كعرض مسرحي يقدم فيه لاعب افعالا على حلبة سيرك خالية ، توجد امثلة عديدة (مثل المهرجين العظام غدوك ، فلاتيليني وغيرهم) عن افعال الممثل التي تفتن الجمهور بحد ذاتها .

او ان اقول ان نظرية فاغنر تحجب اكثر مما تظهر جوهر الفن المسرحي : انها تحيط المسرح بفنون كثيرة لدرجة تدوب وتتلاشى فيها ميزة التمسرح ، اننا نفقد رؤيتها .

على اية حال ، ليس قصدنا ان نحبي الجدل حول « الفن التركيبي » اخترت هذه القضية فقط كمثال للمشكلات التي تثار كلما فشلنا في فهم الميزة الخاصة لمواد وافوات التعبير الدرامي التي تحدثت عنها . بمعزل عن الجدل حول « الفن التركيبي » ، نستطيع ان تذكر نظريات اخرى للفن المسرحي مشوشة بالمثل لان اصحابها عجزوا او لم يرغبوا في فهم الميزة الخاصة للمادة الدرامية ، فنقلوا ، بلا احتراس علائق الشعر ، والرسم ، والموسيقى ، وغيرها من الفنون الى الفن الدرامي .

لقد بدأت دراساتي باستشهاد من زيك ، واود ان اختتمتها بالعودة الى آراء زيك ، وجدنا ان حتى زيك في بداية كتابه « علم جمال الفن الدرامي » لم يتمكن من اعطاء تعريف واف للفن المسرحي ، برغم ان زيك لم يكن مؤيدا « للفن التركيبي » ، لم تكن لديه الجراءة ليؤكد بلا تحفظ ان الفن الدرامي هو « فن افرادي وليس تركيبا من فنون عديدة » . بالنسبة لزيك ، الصفة المميزة للوحدة المسرحية (Theatrical unit) هي تركيب من

□ ديناميكية الإشارة في المسرح □

عنصرين متزامنين غير منفصلين ولكن غير متجانسين ، أي عنصر (بصري) وعنصر (سمعي) . حتى هذا « التركيب » لا يمنعنا من السعي وإيجاد وحدة في الفن الدرامي ، لا يمنعنا من إعلان أن الفن الدرامي هو « فن أحادي متكامل » ، الصفة المزدوجة للمواد ، أي الميزة البصرية والسمعية للادوات لا تنفي وحدة جوهر الفن المسرحي .

ما دام البصري والسمعي يتبادلان مواقعهما على خشبة المسرح ، يمكن لواحد من هذين العنصرين أن يغوص تحت سطح وعي المتفرج المهتم . مثلاً : قد يدفع معنى حوار مسموع بوعي المتفرج لايماءه درامية المظهر درامية المشهد ، الإضاءة وغيرها ، إلى الخلفية ، أي أن الشدائد المتفرج إلى معنى الحوار يشغله عن العناصر الأخرى . أو العكس قد تزيل مشاهدة فعل درامي المدركات السمعية (الكلمات) ، الموسيقى ، التتمعات وغيرها .

يجب أن نعي أن الفلم الصامت كان يدعى « المسرح البصري » ؛ وكانت المسرحية الإذاعية تسمى « بالمسرح السمعي » . وهكذا لم تكن الصفة المميزة لفن المسرح في تقسيم ادواته إلى واحدة بصرية وأخرى سمعية ، ومن الضروري أن نبحث عن جوهر الفن المسرحي في مكان آخر .

أنا اعتقد أن بتحليلنا « لتحولية » الإشارة المسرحية أخذنا على عاتقنا مهمة تتميز بالقدرة على اختيار « مصداقية » العديد من تعاريف الفن المسرحي ، تقرير أي من هذه التعاريف اتخذ الترتيبات اللازمة تحسباً لأشكال المسرح القديمة والحديثة التي نشأت في بنى اجتماعية مختلفة ، في أحقاب تاريخية مختلفة ، وتحت تأثير شخصيات شعرية أو درامية ، أو نتيجة لإبداعات تقنية . . الخ . أنا مع فكرة إعادة الاعتبار لنظرية فن المسرح القديمة التي ترى جوهر المسرح في « التمثيل » و « الفعل » .

□ ديناميكية الإشارة في المسرح □

في ضوء هذه النظرة سوف لا تظهر الصفة المسرحية للشخصية الدرامية ، والمكان والعقدة وكأنها اشياء مفصولة عن بعضها البعض باستمرار ، فضلا عن ذلك ، العلاقة بين عناصر الدراما الثلاثة هذه سوف لا تبرز لنا وكأنها علاقة بين ثلاثة فنون مسرحية منفصلة وافرازية دون ان تلامس بعضها البعض مقتربة بذلك من « التمسرح التركيبي » الذي يتصاعد نجاحه كلما كثر عدد الفنون المستقلة التي تسهم في بنيته ، يجب ان ندرك عجز فكرة « المشاركة النسبية للصورة المشهدية (Scenic Image) في الكل الدرامي - هذه الفكرة تذهب الى حد التأكيد بان الصورة المشهدية (المكان الدرامي) ليست عنصرا اساسيا في العمل الدرامي لانها يمكن ان تنحدر من غابة الايقان والدقة الى مجرد مكان تتمتع حدوده معماريا وحسب .

يوجد الفعل كجوهر الفن الدرامي الكلمة ، والممثل ، واللباس . والموسيقى في تيار واحد ، بمعنى آخر ، اننا نستطيع بعد ذلك ان ندرك هذه العناصر « كموصلات مختلفة لتيار واحد » ينتقل اما من عنصر لآخر او يتدفق عبر عناصر متعددة في وقت واحد ، الان ونحن نستخدم هذا التشبيه ، دعونا نضيف بان هذا التيار ، اي الفعل الدرامي ليس محمولا بالموصل الذي يبذل اقل مقاومة (الفعل الدرامي ليس محصورا دائما في الممثل فقط) ، انما يتولد التمسرح غالبا من تذليل العراقيل التي تحدثها ادوات درامية معينة (مؤثرات مسرحية خاصة عندما يتمركز الفعل فقط في الالفاظ ، او في حركات الممثل ، او في اصوات خارج الخشبة ... الخ .) بذات الطريقة التي يتوهج فيها سلك ليفي فقط لان له مقاومة لتيار كهربائي .

طبعاً نستطيع ان نتحدث عن نسبة لا مشاركة المكان (اي المشهد واشياء أخرى يستعان بها في الاخراج) في الدراما وفي الفن الدرامي . ولكن هذه المشاركة لا يجوز أن تعتبر كخاصية دائمة للمكان الدرامي بل كميزة لمسرح من نوع معين، او لمسرحية محددة، ولطريقة خاصة بالاخراج قيمة الفعل ، اي تمسرح المكان في المسرح الانكليزي عند المؤلفين الايلازيبيين كان كامناً فقط في تغييرات يشار اليها بواسطة عبارات مقتبسة من كتاب تعلق فوق الخشبة : المصطبة في اسفل القصر ، غرفة العرش ، غرفة ، مقبرة وساحة معركة . في اعلانات كهذه يكمن العقل الدرامي للمكان . صحيح ان مسارحنا لم تنحرف عن هذه الطريقة في الإشارة الى المكان ما دام (وعلى وجه الضبط ما يتعلق بالفعل كعنصر في الدراما) تغيير المشهد يتم التدليل عليه بعبارة ترفع فوق الخشبة او بشاهد باهظة التكاليف كمشهد مصطبة، وغرفة عرش ، ومقبرة ، وساحة معركة .. الخ.

يبدأ المسرح الحديث في اللحظة التي يشتم فيها المشهد وفق الوظيفة التي يؤديها في الفصل الدرامي الفعلي ، ان حصر مسرح الفن (Théâtre d'Art) (١٩) في التسمينات من القرن الماضي لمشاهده «بستارة المسرح الخلفية وبعدد من الستائر المتحركة » ينفي تفسيره ، من وجهة نظرنا ، كاعتراف بالوظيفة الفعلية للمشهد المسرحي في المسرحيات التي يتحقق لفظياً تمسرحها (Theatricality) وفعلها لفظياً (ميتزلنك) .

(٢٠) انشا بول فورد « مسرح الفن » في باريس عام ١٨٩٠ كتنقيص للمسرح الواقعي . استبدل المنظور الواقعي للستائر الخلفية بتصاميم شكلية ورمزية اراد ان يجعل المسرح فنا تجريبيا بلا ممثلين ، ونالت اعماله نقداً لازعاً من النقاد لما اتسمت به من غموض .
(المترجم)

□ ديناميكية الإشارة في المسرح □

إذا كانت خشبة المسرح الشكسبيرية في ألمانيا محصورة بقوس قوطي أو عامود قبالة ستارة خلفية زرقاء ، كان ذلك نتيجة إدراك أن معدات الخشبة في مسرحية لشكسبير تسهم فقط كأشارة مشهدية بسيطة تعلم المتفرج عن تبدل المشهد ، أن التقييد الجديد في المسرح الناتج عن الانشائية الروسية يصدر عن فكرة العرض الدرامي الذي تجلّى بواسطة حركات الممثل وكل شيء يخدم هذه الحركات من : معدات بهلوانية ، أو جهاز غريب الشكل ، أو جدار ، أو أرض متحركة .. الخ .

ومن وجهة نظر الفعل الدرامي ، يمكن تقييم تمسرح الموسيقى فقط وفق دورها في عرض المسرحية . وهكذا ، أن أشكال المشهد الموسيقي هي إما مشهد موسيقي أو « موسيقى كفعل » . جميع الصعوبات التي تقف في وجه المؤلف الحديث للأوبرا أو لنظريات الأوبرا تصدر عن عجز أو استحالة إدراكهم للفارق بين المشهد الموسيقي والموسيقى كفعل .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أن الأمثلة التي استخدمتها تظهر بجلاء أنه لا توجد قوانين دائمة أو قواعد ثابتة لتوحيد الأدوات الدرامية عبر تدفق الفعل الدرامي . في تطوره المستقل والذي هو ميزة متكاملة في تطور كل فن ، يجسد المسرح جوانب مختلفة من التمسرح في أزمنة مختلفة . مثلاً : تجسد رمزية ميتزلنك النص اللغوي كحامل للفعل الدرامي (مسرحية « الأعمى » لميتزلنك مثلت عبر حوار ممثلين يتحدثون بلا حركة) . من ناحية أخرى، تعمل الانشائية الروسية بواسطة الرقص أو من خلال حركات الممثلين « البيوميكانيكية » .

أن « تحولية » النظام التسلسلي الهرمي للعناصر الدرامية يطابق « تحولية » الإشارة المسرحية . لقد حاولت أن أضيء على الاثنين ،

□ ديناميكية الإشارة في المسرح □

أردت أن أؤكد على « التحولية » التي تجعل فن المسرح متنوعا وجذابا وبذات الوقت يتعذر تعريفه ، أن تحولاته المتقلبة قد جعلت حتى وجود الفن المسرحي ذاته مدار شك . الوجود كفن مستقل كان قد منح للقصيدة المسرحية ، للاستعراض التمثيلي المتميز بالتكلف والميلودراما ، للرسم والموسيقى وليس « للفن المسرحي » . كان المسرح فقط مجموعة من فنون منفصلة . لم يكن المسرح قد تحدد جوهره ووحدته . لقد أظهرت أنه يتمتع بالاثنيين ، أي أنه واحد ومتعدد ، مثل الثالوث المقدس عند القديس أوغسطين (✱) .



(✱) يؤكد القديس أوغسطين أن طبيعة الله هي واحدة في الجوهر متجلية في ثلاثة ألقاب :
الأب ، والابن ، والروح القدس . (الترجمة)

الهوامش

1. Otakar Zich, Estetika dramatického umění (Aesthetics of Dramatic Art) (Prague : 1931), P. 45 .
2. Otakar Zich, ibid., p. 45.

المائم والبانتومايم

ترجمة وتقديم: رياض عاصم

هناك خطأ شائع جدا ، حتى بين المسرحيين أنفسهم ، وبسبب الترجمة من جهة ، واختلاف الاستخدام في اللغات الاوربية ، بحيث يخلط مصطلح « الإيماء » (Mime) بمصطلح عرض كرنفالي لتسليلات العائلات في الاعياد ، والذي يطلق عليه في عصرنا الحاضر في اوربا الغربية واميركا : « بانتومايم » (Pantomime) .

هدف هذا الملف توضيح الفروقات بين هذين النمطين من خلال أبحاث مترجمة ، والتأكيد على نمطنا الذي ننطلق منه الى آفاق مسرحية عامة ، وهو طبعا « الإيماء » .

أشهر اتجاهات ومدارس الإيماء الآن في عصرنا
الراهن :

- ١ - الإيماء الإيهامي الكلاسيكي الفرنسي (وقد مر
بمراحل وتفرعات على أيدي : ديكر ، بارو ،
مارسو ، ولوكوك .)
- ٢ - الإيماء التعبيري الأميركي ، وأشهر من يمثله
(آدم داربوس ، وبول ج. كورتيس .)
- ٣ - الإيماء الراقص البولوني ، الذي طوره في
فروتسواف (توماشيفسكي) مازجا لغة الإيماء
بالباليه في مشاهد جمالية .

تاريخ موجز لفن الإيماء

تأليف : بن مارتن

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الإيماء شكل أساسي من أشكال اللغات . معظمنا قد مر ، ربما ،
بتجربة التواجد في بلد أجنبي لا يتكلم لغته ، حيث نلجأ لحركات الطعام
والشراب لنمرر أفكارنا ورغباتنا الى السكان المحليين . بقيامنا بهذا ،
نصبح ممثلي إيماء .

لهذا ، فمن المحتمل أن شكلا من الإيماء كان أقدم لغة . لم يكن لدى
إنسان الكهوف البدائي كي يتواصل مع رفاقه ، ويعبر عن مشاعره ،
سوى الإشارة . لذا ، نجده قد مسرح شجاعته كصياد أو كمحارب ،
مصاحبا حركاته بالنخير والزئير الى أن تولدت أخيرا اللغة المنطوقة .
اليوم ، ما زالت القبائل البدائية تمثل قصصا بأكملها في رفضاتها ، وعبر
هذه الوسيلة من الإيماء تحيا أساطيرها وتاريخ أجدادها .

□ الماييم والباتومايم □

بدا الایماء كشكل مسرحي في اليونان القديمة ، حيث صور المؤدون أحداث الحياة اليومية بواسطة الاشارات المفروسة . ولم يكن الایماء هو العرض الصامت الذي نعرفه اليوم . قبل كل عرض على المسارح الاغريقية ، كان الممثلون يؤدون غالبا عرضا ايمائيا كمقدمة . وكان يطلق على المؤدين الرئيسيين اسم (ethologues) ، ومعناها رسامي السلوك ، وقد حاولوا ان يعلموا دروسا اخلاقية في عملهم . خلال العروض ذاتها ، كانت الجوقات تؤدي ايمائيا وهي تتكلم ، وتبدي ردود فعل بالحركة ازاء ما يجري على المسرح .

ثم ، كان هناك المرفهون الشعبيون من كل الانواع - المشعوذون ، لاصبو الاكروبات ، الموسيقيون ، نساء ورجالا على حد سواء - يحتشدون خلال الاحتفالات في الساحات العامة ، او يستأجرون للداء في البيوت . بعض هؤلاء كان يمتلك موهبة خاصة للتقليد الساخر ، بحيث كانوا يستطيعون محاكاة صوت الرعد او صيحات الحيوانات والطيور . وفصلتهم قدرتهم على استخدام كل عضو وكل عضلة فيهم ، والسيطرة على تعبيرات وجوههم ، عن باقي المؤدين . وكانت منصة بدائية تنصب فيرتفع المؤدون اعلى من هامات الجمهور ، ويجمع زميل النقود من النظارة . لم تكن اللغة حاجزا امام فن الضجة والحركة والتعبير الوجهي ، وكانت متطلبات المنصة والستارة البسيطتين قابلة للتجهيز المرتجل اينما كان . وكانت الهوة واسعة ، على اية حال ، بين هؤلاء المؤدين وبين الممثلين الذين كانوا يظهرون في احتفال ديونيسيوس ليقدموا تراجيديات يوربيدس وكوميديات ميناندر .

مثل الادب ، تطور الایماء عبر مؤلفات مسرحيين مثل (سوفرون) في القرن الخامس قبل الميلاد ، وبعده في القرن الثاني قبل الميلاد عند

(هيرونداس) ، الذي عاشت مقاطع من كتاباته الى يومنا الحاضر . انها دراسات واقعية ، واحيانا قدرة ، لانماط اجتماعية معينة ، وكانت قد كتبت ، ربما ، كي تقرأ اكثر من كي تمثل .

في ذروة نمو شكل مدرّوس للايماء ، عرف نمط (hypothesis) ومثل من قبل فرقة ، مقتربا من مستوى مسرحية حقيقية . كان مختلفا ، على اية حال ، في انشغاله بالمؤسسات الاجتماعية ، وتطويره للشخصيات اكثر من الحبكة . وهناك سجل لمؤدين فرديين تباهوا بقدرتهم على اعطاء انطباع بانهم عدة اشخاص .

جعلت احتكاكات الرومان بالاغريق خلال القرن الثالث قبل الميلاد ، في عهد حملات (بيهوس) على جنوب ايطاليا ، فن الايماء مألّوفا للرومان في وقت لم تكن المسرحية الادبية في روما ، ربما ، قد ولدت . عقب سنوات قليلة من تقديم الدراما الاغريقية على المسرح الروماني ، ابتدا مهرجان « فلورا » ، واصبح مثل قرينه « مهرجان ديونيسوس » الاغريقي ، مناسبة مفضلة لمؤدي الايماء .

منذ البداية ، التصق عنصر عدم الاحتشام بالايماء ، ووصل الى حد لا يصدق خلال الامبراطورية الرومانية . ويحكى ان الامبراطور (هليوغابالوس) قد امر باداء مشاهد جنس على المسرح ، واذا تضمنت الحبكة اعداما ، كان يؤتى احيانا بمجرم محكوم بدل الممثل ليعدم فعلا ، مانحا المتفرجين رعشة اضافية من الاثارة .

عندما وطدت المسيحية اركانها ، تنامت المعارضة ضد التقاليد الداعرة المرافقة للايماء ، ومن ثم تلقت الكنيسة اهتمام الممثلين الهازيء خلال عروضهم — الى ان اصبحت للكنيسة السلطة العليا ، فحرمت الاداء

□ الماييم والبقتومايم □

واغلقت جميع دور العرض المسرحية . مع ذلك ، استطاع فن الايماء الاساسي الخلود فمتطلباته كانت بسيطة للغاية ، بحيث يمكن أن يمثل أينما كان ، للعامة او للخاصة . ثم ما لبثت الكنيسة أخيرا ، ومنذ القرن العاشر ، أن تساهلت في موقفها ، وبدأت تقبل المسرح ، وعوضا عن لعنه أخذت ترعاه . بدأت مسرحيات الاسرار والحكمة بالظهور ، متضمنة مواضيع دينية ، يؤدي كثير منها ايمائيا .

وهكذا ، استمر الايماء بتسلية الجماهير خلال العصور الوسطى ، ومنها انتقل الى الازمنة الحديثة . ومر عبر تنوعات في درجات شعبيته ، بالغا ذروته في ايطاليا القرن السادس عشر ، عبر شكل « الكوميديا دي لارتي » . وفي عام ١٥٧٦ ، ذهبت فرقة جواله من الممثلين الايطاليين ، يقودها فلامينيو سكاللا ، الى فرنسا ، حيث أصبح فن الايماء ، وبالاخص الكوميديا دي لارتي ، جماهيريين للغاية . وغدا كثير من الشخصيات والاشارات التقليدية ، كما بالنسبة لهارلكان ، مألوفة في ذلك الزمان .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

بعد حوالي قرنين ونصف القرن ، وفي عام ١٨١١ تحديدا ، جالت أسرة اكروباتية بوهيمية القارة ومثلت في الاعياد الباريسية . وتعاقد الابن ، جان غاسبار ديبارو ، ليلعب في (فونامبولس) الواقع في (بولفارد دو تامبل) - دار البهلواني والسائرين على الجبال . وبقي في ذلك المسرح حتى وفاته ، مطورا الايماء خلال حياته من مجرد تضارب عشوائي بالعصي، الى الشكل الفني الذي نعرفه الآن وخلق ديبارو ببراعة فائقة تجسيدا لشخصية العاشق الشاحب (بيرو) ، السامي ابدا بلهفة ، تاركا لنا ميراثا نحو اليوم صدهاء في ابداع مارسيل مارسو : (بيب) . بعد وفاة ديبارو ، تابع ابنه تشارلز احياء تراث والده . ورغم انه اقل مكانة ، الا ان تأثيره كان قويا في مرسيليا - حيث لقن (روف) وابنه (سيفرين) - وفي باريس ، حيث قدم فصوله اليمائية القصيرة على مسرح دار الاوبرا .

بعء الحرب العالمة الاولى ، تلقى الایماء دفعة جءیفة على یدی جاك كوېو ، الءى علم ٲشالز ءولان فی مءرسة « برج الحمام القءیم » . وٲقل ایٲیان ءیکرو - الءى كان ٲالبا آءر - ٲلك البءایاء الی مرءلة آءری ، وٲطور مع ٲالبه جان لوی بارو العناصر الاولى للایماء الءءیٲ . وشفق بارو بعءئذ ٲریقه الخاص ، لیءلق اولی المشرءیات الایمائیة .

ٲم ، بعء الحرب العالمة الءانیة ، برز مارسو ، الءى ءرس على یدی ءیکرو فی « مءرسة ءولان » . وٲقل مارسو ارٲ الایماء المءء فی ٲقالیءه عبء ما یزید عن الفی سنة كما هو ، وءرس ، وشفل ، وءسن ، وعب فیه . انه یعءبر مهندس أسلوب جءیء کلیا ، وصاحب ٲراث : انه مبعء وسیء فن الایماء الءءیٲ كما نعرفه الیوم .

جءور « البانٲومايم »

ٲالیف : سالیز برانءریٲ

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ما زالت القوامیس تعرف كلمة « بانٲومايم » بٲرق مءنوعة . وهی فی ءلك مءقة ، لان البانٲومايم شكل من اشكال ٲسلیة المشرءیة ءاب على بانٲومايم القرن الءاسع عشر كبانٲومايمهم ، ٲاما كما لم یكن على بانٲومايمه القرن الءاسع عشر كبانٲومايمهم ، ٲاما كما لم یكن الفیكٲوریون الاءائل لیءعرفون الآن على بانٲومايم یومنا الراهن . ءلال ٲترات زمنية مءٲلفة ، كان للبانٲومايم معان مءٲلفة عبء الءاریء .

بالنسبة لنا ، ٲبعا ، هو یعنی عرضا ٲقلیءیا لعیء المیلاء ، ءكاية ءرافیة غنائیة ، ٲكءمل بسیءة ، وٲتی یلعب ءور الرئیسی ، وبءصان البانٲومايم . فی الواقع ، فان علاقة استعراضات الاغریق والروم الصامءة بأصول ما نعرفه الیوم كبانٲومايم انكلیزی ٲقلیءی ، هی علاقة واهیة .

□ الماييم والبانتومايم □

ان بانتومايم للقرن العشرين يدين بأسسه الى «الكوميديا دى لارتى» وفرقها التي تبعت تشارلز الثاني وحاشيته الى انكلترا عقب فترة عهد الاصلاح مباشرة . كانت «الكوميديا دى لارتى» طرازا شعبيا للغاية من الكوميديا الايطالية ، حيث ينتحل الممثلون ادوار مجموعة مألوفة من الشخصيات : هارلكان ، كولومبين ، بانثالون ، سكاراموش وآخرين ، ويرتجلون سلسلة من المواقف الجاهزة . وقد ايهج تهريجهم الهزلي المتفرجين الانكليز ، وادى حتما الى ظهور تقليدات محلية .

اول مسرحية تحوي مكونات بانتومايم خالص ، هي اقتباس وليام ماونتفورد (١٦٨٥) عن «دكتور فاوست» لمارلو . فقد اضاف ماونتفورد لحبكة مارلو شخصيتي هارلكان وسكارا موش ، و أعاد تسمية المسرحية بعنوان «حياة و وفاة الدكتور فاوست في شكل هزلي» .

بعد «فاوست» التهريجية ، وفي اوائل القرن الثامن عشر ، قدم جون ويفر - وهو مدرب رقص من شروذبرى - سلسلة من باليهات البانتومايم كقطع ملحقة بالمسرحيات التي كانت تعرض في «مسرح درورى لين» بلندن . في عام (١٧١٧) ، عرضت قطعة مسرحية بعنوان «غراميات مارس وفينوس» تحت اسم «بانتومايم» .

في اواخر (١٧١٧) ، ذهب جون ويفر ليعمل مع جون ريتش ، وهو ممثل ومدير لمسرح «لينكولن ان فليدز» ، الذي ورثه عن والده . فقد اجتذبت ريتش - الذي كان اميا ، بطيء الكلام ، وممثلا تراجيديا فظيما بكل الاعتبارات - امكانيات البانتومايم الصامت ، وبتأثير من ويفر أنتج واحدا في مسرحه في ذلك العام . وحقق العرض نجاحا عظيما ، وأصبح ريتش - الذي اتخذ اسم «لون» - هارلوكانا على قدر هائل من الجماهيرية . على ثلاثة مسارح : «لينكولن ان ييلدز» ، «كوفنت غاردن» ، و «درورى لين» ، أخذ ريتش ينتج ويمثل مسرحيات بانتومايم خلال السنوات الثلاث والاربعين اللاحقة .

ثيلما نيكلالوس تعطينا في كتابها « هارلكان » مخططا مكثفا للبناء الاساسي لمسرحيات ريتش من طراز البانتومايم ، وهو بناء بقي على حاله تقريبا خلال اكثر من مائة سنة : « كان للجزء الاول والاقصر موضوع جاد مستقى من الميثولوجيا اليونانية والرومانية ، او من اسطورة اقرب لعصره . ويضم الجزء الثاني والاطول سلسلة من مشاهد الحب ، المتراوحة بين الجد والهزل ، والتي تدور بين هارلكان وكولومبين ، حيث يتعرض العاشقان في سياقها لمطاردة والد كولومبين ، او الوصي عليها ، او خاطبها بانثالون ، عبر اماكن عجيبة وغير محتملة . وقد اثر هارلكان بشكل ثابت من خلال تقمصاته وفننته مع وطواطه السحري ، وكان مؤكدا أن العاشقين في الختام سيتحدان ، وأن أعداءهما سيهزمون » .

ويصدر قانون ترخيص المسارح في عام (١٧٢٧) ، الذي اكد حصر التمثيل الناطق بمسرحي « كوفنت غاردن » و « دروري لين » المرخص لهما ، قويت شوكة البانتومايم الذي اسس نفسه تماما في مسارح اصغر .

ومع ازدهار البانتومايم وازدياد جماهيريته ، تغيرت موضوعات الجزء الاول من التسليلات وتوسع ليشمل حبكات مستقاة الحكايات الخرافية واغاني المهد ، اضافة الى الاساطير التقليدية والميثولوجيا الكلاسيكية . كذلك ، توسع اطار التهريج ، ومعه المؤثرات المسرحية ، مضيغة سحرا ومشهدية متزايدتين تدريجيا الى متعة المطاردة والتضارب .

مع نهاية القرن الثامن عشر ، كان البانتومايم قد وجد محرابا دائما ومؤكدا في عواف الجمهور الذي يرتاد المسارح . ولم يكن ممكنا له بعد هذه الشعبية الا أن يفتني . ولم يكن ممكنا له وقد أحرز عبقرية مثل عبقرية جو غريما لدى ، الذي ظهر على الساحة مع النقلة الى القرن التاسع عشر ، الا أن يزدهر .

مدخل إلى مسرح جان جينيه

• بقلم: د. أحمد ديب شعبو



تعرفت على جينيه ، الرجل - الاسطورة ، سنة ١٩٦٨ من خلال مجلة « الهلال » المصرية التي نشرت حينها تعليقا مصغرا على كتاب سارتر الشهير : « القديس جينيه ، ممثلا وشهيدا » وقد الح فيه سارتر بشكل خاص على وصف الكاتب المسرحي بالشقي الازعر ، ولقيط المجتمع الصناعي الراسمالي ، والسارق المتمرس ، ربيب سجون أوروبا وذو الفضائح المتكررة التي ضج بها الغرب . ومرت سنوات الدراسة تباعا ، وانتسبت الى مدرسة الآداب العليا في بيروت لتحضير دكتوراه في الآداب ، وكنت اود دراسة ادب الرعب او ادب السبق العلمي والتكنولوجي ، غير ان رئيس الكلية السيد ميشال كورفان عرض علي التحول الى المسرح ، وتحليل مسرح جان جينيه نفسه . قبلت الموضوع بشوق ودون ان اتعرف عن قرب على مؤلفات الكاتب ، والاتجاه الذي ستتخذه دراستي حوله .

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

ثم حصلت على منحة الحكومة الفرنسية وانتقلت الى باريس لادرس المسرح واشاهده واشارك في ندواته . وهناك قرأت مؤلفات جنيه مرات عديدة ، كذلك ما كتب عنه باللغتين الفرنسية والانكليزية ، وما اثير حوله من قضايا وفضائح ، وذهلت حين رايت الجميع يدورون في فلك سارتر ! وقد خصصت في اطروحتي فقرة مهمة للحديث عن ملامح الانسان والفنان في كتاب سارتر .

يحاول صاحب كتاب « القديس جنيه ممثلا وشهيدا » ان يبرز « حدود التفسير النفسي والشرح الماركسي ، وامكانية الحرية وحدها في اظهار شخصية ما في شموليتها ، وان يظهر هذه الحرية في صراعها مع القدر ، وهي تبدو في البداية مسحوقة امام الاقدار ، ولكنها تتردد عليها بعد ذلك لتتغلبها رويدا رويدا ، وان يدلك على ان العبقرية ليست هبة ، ولكنها المخرج الذي يبتكره الانسان في حالات اليأس ، وان يعثر على الاختيار الذي يقوم به الكاتب لما يكون شخصيته وحياته ومعنى وجوده ، وذلك حتى في السمات الصورية لاسلوبه وانشائه ، وحتى في تركيب صورته وخصوصية ذوقه ، وان يسرد بالتفصيل تاريخ تحرره » (١) من هذا المنطلق يرفض سارتر في التحليل النفسي اسناد دور العلة الحتمية الى اللا شعور في عملية الانتاج الادبي أو الفني ، فهي تحجب العوامل الخلاقة والجانب الارادي في « المشروع » أو « الاختيار الاول » الذي يقف وراء اي عمل فكري . فالذات عند سارتر ليست اساس الفكرة ، فالوجود كما هو الامر عند ديكرت (حيث يتطابق الفكر مع الوجود بلا غموض ولا وسيط) ، وانما هي علاقة ارتباط بالوجود ، والشعور لا يوجد في ذاته وانما هو شعور بالوجود وفي الوجود . كذلك يعتبر سارتر التفسير الماركسي الصرف قاصرا عن ادراك العمل الفني في شموليته وصيرورته ،

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

فهو يعتمد على عليية خارجية ، ويقدم العمل الفني في صورة نتاج موضوعي منتشيء كمجرد انعكاس للبنية التحتية للمجتمع والتي يحكمها بوجه خاص نمط الانتاج . هكذا يفيد سارتر في تحليله النفسي - الوجودي من التيارات الماركسية ، بدمجها ببعض ممارسات التحليل النفسي ، فيشبه ظاهرة « العصاب الذاتي » الذي يميز الكاتب بظاهرة « العصاب الموضوعي » الذي يطبع الحقبة التي عاش فيها ، للاءمة حصيلة ذلك مع مفاهيمه الخاصة عن « المشروع » (وهو وثيق الارتباط بمبدأ الحرية التي تشكل اساس الممارسة الانسانية) ، ومنهجه « التطوري - الارتدادي » الجدلي والشمولي في فهم النشاط الانساني (méthode progressive régressive) ، فالغايات توجهه وتدفعه نحو المستقبل ، والاحتميات تفسر الارتداد الى الماضي حيث تشكل الطفولة (موضوع التحليل النفسي) والظروف الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية (موضوع الماركسية والتحليل الاجتماعي الوجودي) أهم صورها . هكذا حاول سارتر اظهار عملية الخلق عند جنيه في شكل اختيار ارادي لذات حرة . فالحرية بالنسبة لجنيه تمثل نوعا من القدر المضاد يتيح له ان يحافظ على جوهره كمخلوق حر وان يثار لكرامته في أدنى درجات الحضيض . يسعى جنيه لتحقيق كيانه ككلص وهو قدر حدده له المجتمع من الخارج ، سواء برغبة التحدي او عن غرور وكبرياء . ولعل هذا الملك يعبر بذلك عن حرية زائفة ، ترواغ نفسها ، وهذا الفشل الواقع يشكل بالنسبة لسارتر الاساس الانطولوجي للحرية ، وهو الذي يرفد العمل الفني الذي يتخلله سارتر في صورة بديل للواقع ومخرج للافلات من ازماته . وبعبارة أخرى تستخدم هذه الحرية عند جنيه ، كما عند بودلير وفلوبير بشكل سلبي يرد الى المجتمع صورة معكوسة في ماديتها او مبالغة في مثالياتها .

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

فالحرية والشر متلازمان وكانهما وجهان لحقيقة واحدة في وجودية سارتر ، نظرا للارتباط العضوي بينهما . ويعتبره بحث سارتر تطبيقا قسريا على اي كاتب يتناوله بالتشريح ، وكأنه عالم نفساني يشخص مريضا ، اذ يلح كما اسلفنا على قضية الاختيار التي تعقب الازمة المصرية في حياة الفنان المبكرة ، وعلى عزلة هذا الاخير وتعرضه لنظرة الآخرين التشيئية ، وقضية للشر كقوة رفض سلبية ، وجدلية التحولات الخيالية في فكر المنبوذ اجتماعيا ، الخ ويضع سارتر الانسان المؤسسر في قلب انتاجه الفكري ، جاعلا من هذا الاخير مجرد سجل لتلك الاسطورة - فجنيه في مبحث سارتر ، جاء الى عالم السرقة والشذوذ الجنسي اثر حادثه جرب معه في طفولته ، وولدت عنده ازدواجية في نفسه . فقد فاجأته مرييته يوما يختلس الحلوى من المطبخ لياكلها خفية عنها ، فنهزته قائلة : « اتسرق يا جان ؟ انك حقاً لسارق » . كان المختلس الصغير حينها في العاشرة من عمره . ويدهش سارتر لذلك الانسان الذي قرر ان يكون السارق الذي ارادوه مع تفخيم نقائصه ومثالبه ، وهو إن صار شاذا فيما بعد فلانه فوجيء من الورا وهو صغير . فالآخر (عدوه ، خصمه) اتاه من خلفه . هذا الحدث الذي يصفه سارتر بالانقلاب المصري احدث شرخا في ذات جنيه ، فهو يفصل بين ماضٍ تسود فيه البراءة وحاضر كئيب يموت فيه الطفل ويولد اللص الشاذ ، ولا يكل جنيه من الحنين الى هذه اللحظة الراهية المقدسة ومن احيائها في اشكال ابدا متجددة فيما يشبه الاحتفال الديني لدى البدائيين ، كما اوضح علماء الاجتماع والاناسة ، اذ ان هذه اللحظة تبعت زمنا قدسيا اسطوريا لا يندثر ولا ينتهي ابدا . وللخروج من هذه الازمة القاسية والمحنة المؤرقة بجذ جنيه لنفسه مخرجين : (١) الاول : اللصوصية ، السرقة التي هي نوع من التملك الرمزي يسعى

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

جنيه من خلاله الى الاندماج مع الآخرين . و ٢) « تقليد القدسية » ، وهو يتيح له سد فراغات الوجود وتجاوز العار الاصلي الذي لحق به . ويفشل جنيه بسبب اصطدامه بنظر الآخرين الذي يزوده « بطبيعة وحرية مدنية وقدر » (٢) ها هو جنيه يدخل سجون الاحداث ، يتلقح بسمومها ، يسلم نفسه للمجرمين ، يتسول من اجلهم ، يتمسقهم . وهو اذ يعجز عن الاستئثار بحبهم وصادقتهم يقوم طوعا وكرها يدور المراه المذنبه والعاشقة الملعنة في موقف مهين يستطيع من خلاله الاستمتاع بذاته ، ومطابقة كيانه الشرير عبر الآخرين ! فالآخر ، المجرم المعشوق ، ليس الا صورة جنيه وقد تجسدت في هيئة رجل شرير اسطوري يعد بمثابة تمجيد للقوى اللا - اجتماعية - فالمجرمون في ادب جنيه هم مثل ومخلوقات وهمية يمجدها جنيه لانه في تطلعه الى قمة الشر وعجزه عن بلوغ اقصى حدوده المقابلة لآخر المطلق (وهي مرحلة لا يبلفها الانسان الا بارتكاب الكبائر من المعصيات) لم يجد مخرجا الا بالكتابة . فخصص لهم صفحات من الشعر الصافي برغم اباحيته ، وخيل لجنيه ان الكتابة قادرة على ان تضفي الوجود على العدم وان تسنح له البقاء في دنيا الظلام . اي في عالم الشر (٢) . وتكتسب عنده اللغة بسبب معارضتها للرأي العام ، قيمة شاعرية وخيالية عالية ، فهي كلفة الاحلام تجسد العدم وتضفي على الاوهام كثافة الواقع ، وهي كالوشم تمثل رمزا لانتقاء معكوس . ولعلها تؤدي وظيفة نرجسية ، براي سارتر ، وذلك في توفيقها الى شفافية نسكية والى تخليد عذابه وآلامه وترجمة معاناته الى كلمة سحرية تبلور كيانه وحياته جميعا . وتتفتح امام الكاتب مجالات عديدة . يتيح له التطور من مفهومه الادبي والنفسي للشر الى مفهوم جمالي يلقي الزمن والتاريخ ويجعل مجموعة متكاملة من الاشارات والرموز التي تدعو الى التوقع

والتفسير ، وليس الى الفعل والابتكار ، أي ان الكتابة تتيح له تجاوز « أخلاقيات الشر » وتحويل رغبة الفشل التي كانت تسيطر عليه الى مجد وانتصار (٤) . لقد اختار جنيه أن يكون « قديسا وشهيدا » حسب تعبير سارتر ، أي « موضوعا امام شاهد مطلق » هو الله الذي يعتبره كنوع من الحلول الخارقة ، أو ضرب من المعجزات التي قدر لها أن تنقذه من عالم الانسانية البغيض الذي يلاحقه بكل الوان القهر والاستعباد (٥) ويرى سارتر أن كل محاولة جديده لفهم جنيه لا بد أن تمر بقراءة واعية لقصة حياته في « مذكرات لص » (١٩٤٨) وأن كل معنى ينسب الى أدبه بعيدا عن هذه المعادلة الرياضية بين حياته وأدبه لا يقف على قدمين . ولا يخفى على سارتر أن علاقة جنيه به قد تغيرت كثيرا منذ تاريخ إصدار كتابه حوله ، فالطريقة أو المنهج الذي اتبعه يناسب دراسة فنان ميت . وشعر جنيه بوقع الاسطورة على مؤلفاته ، فحاول إحراق كتبه وبقي مدة خمس سنوات في أزمة نفسية وفكرية حادة لم ينشر خلالها أي شيء . إلا أنه عاد بعدها الى المسرح في ثلاث مسرحيات جعلت منه أحد عمالقة الأدب المسرحي الحديث : وهي **الخادما** (١٩٤٨) ، **والزئوج** (١٩٥٨) ، **والبلكون** (١٩٥٦) ، **والبارافان** (الستائر) ١٩٦١ - ويبيدي سارتر إعجابا شديدا بهذا المسرح إذ يضعه في المرتبة التي تلي مسرح برخت مباشرة . إلا أنه لا يشعرنا بأي تغيير ملموس في وجهة نظره : فمسرح جنيه استفزازي ، وإبطاله محترفون يمثلون كثيرا ويلعبون ادوارا عديدة حتى تختلط على المتفرج هويتهم ويصعب عليه استخراج قصة أو حبكة من كل ذلك كما تعود لدى مشاهدته مسرحية تقليدية ، وهم يجب أن يبلغوا غاية الشر في تحولاتهم الايديولوجية كي تكتمل شخصياتهم ويصبحوا قادرين على تغيير العالم . كما أن جنيه يبقى بالأجمال ملكا من ملوك الزيف والتصنع في فنه ، وهو نتاج المجتمع

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

الصناعي الذي يتغلب فيه اللا - طبيعة على كل ما هو اصيل وفطري .
من هنا كان تحفظ سارتر الشديد بشأن علاقة جنيه بالعبيد والفلسطينيين
الذين تعاون معهم « الكاتب الازعر » بعد ان رفض الشيوعيون الفرنسيون
(والسرياليون) الاعتراف به ، وفي رأي سارتر ان هذا النشاط المتأخر
لجنيه ليس سوى دور يلعبه كانسان تعود على اللعب والكذب والتمثيل في
كل امور حياته ! وحين قلت لسارتر ان عودة جنيه الى المسرح كذبت
تنبؤاته في « القديس جنيه » حيث قرر ان توقف جنيه عن الكتابة سببه
عدم ايمان الكاتب بالشعائر القدسية السوداء التي تشكل ظاهرة اساسية
في ادبه ، عبر فيلسوف « الوجود والعدم » عن اعتقاده بأنه بفعل صيرورة
حتمية صرفة انتقل جنيه الى النشاط السياسي ، الامر الذي يذكرنا
بتفسير بعض النقاد لهذا التحول من زاوية التحليل النفسي على انه
يعكس بروز صورة الاب في فكرة الاديب ، اذ هي غير موجودة في نتاجه
السابق . فالاب هو السياسة ، لذلك كان توقف جنيه عن الكتابة منذ
منتصف الستينات .

— جان جنيه روائيا وكاتبا مسرحيا .

ليس من السهل العودة الى الاندماج بالنسبة للقيط — الشقي —
المنبوذ ، ولم يكن تكرار الحرم والعودة الى مخالفة القانون مجرد هوى أو
نزوة عابرة ، أو وهم ، أو مجرد رغبة في الثأر لنفسه ، لعل ذلك كان غالبا
امرا محتوما عليه في وضعه المأساوي الخطير كانسان معزول عائليا دون
ماوى ودون رصيد ، ودون ثقافة ، وموسوم بطابع العار الاجتماعي في
سجله العدلي ! هكذا تنقل اللص — البوهيمي — المتسول من سجن الى
سجن في فرنسا واوروبا (١٩٢٥ - ١٩٤٨) ، وكان نتاجه الادبي ، وبوجه

□ مدخل الى مسرح جن جنيه □

خاص القصصي منه ، شديد الالتصاق بمجرى حياته وما يكتنفها من مصاعب واحداث . وقد نشرت بواكير مؤلفاته الفنية بالسر والحيطة ، بعيدا عن أعين الرقابة .

١٩٤٢ - قصيدة شعر مهداة الى **محكوم عليه بالاعدام** ، وموجهة الى الى موريس بيلورج وقايد من ، وهما مجرمان نفذ فيهما حكم الاعدام سنة ١٩٣٩ .

١٩٤٥ - قصة « صراع برست » (Quêrelle de Brest) ، ونشر في ميلانو ، واهداه الكاتب كالعادة الى احد معارفه المجرمين .

١٩٤٦ - « معجزة الوردة » وحررت هذه القصة في سجن (السانتيه (= الصخرة) في باريس ، وهي عبارة عن انشودة اجلال وتعظيم لمجرم آخر يدعى هركمون ولتمجيد الموت على المقصلة التي هي رمز مجلدنا » ، <http://www.alxslab.com/تعبير/جنيه/>

١٩٤٧ - « دائرة دفن الموتى » Pompes runèbres

١٩٤٨ - « سيدة الوردة » Notre-Dame-des-Fleurs

اشهر قصصه وحررت في سجن فرين Fresnes

١٩٤٧ - مسرحية « رقابة مشددة » (Haute Surveillance) وتدور أحداثها في زنزانة داخل سجن ، وتنسج حول موضوعة انتقائية المجرمين وتفرد المجرم في قدره المحتوم وما يكتنفه من سمات الفؤاية والعظمة ، وتصف المسرحية عدم امكان بلوغ هذه المرتبة السامية الا للقلة المتحيزة والموسومة اصلا بالشر المطلق . وهي

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

في فصل واحد يمثلها ثلاث شخصيات : ١) المجرم المتفطرس والمحكوم عليه بالموت ، ويدعى « ذو العينين الخضراوين » (Yeux- Verts) والسارق المثقف ، الطامح الى مصاحبة المجرمين والحصول على القهم والاستئثار باحترامهم : لوفرانك (Lefranc) والجانج أو المجرم المبتدىء ، موريس ، وتدور منافسة حادة وشديدة بين لوفرانك وموريس للحصول على اعتراف المجرم بهما . ويسود الجو توتر وعنف في الخطاب والحركات والايماءات ، وينتهي بقتل موريس على يد فرانك وفشل هذا الاخير في تحقيق مراده ، اذ يرفض ذو العينين الخضراوين تكريسه (أو سيامته) ويعتبره مجرد مجرم متعمد وشرير مبتذل قد اتى بعمل نفعي - مصلحي ، في حين يتميز عمل المجرم الحقيقي بأنه قسري - تعسفي يفرضه عليه قدر استعلائي محتوم .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

١٩٤٨ - « الخادما ت » ، وهي مسرحية جنيه الثانية والتي ألفها بناء لطلب المخرج والممثل الفرنسي لويس جوفيه (L. Jouvet) وقد اقتبسها المؤلف من جريمة الاختين بابن (Les Sœurs Papin) كريستن وليا ، والتي اعتبرت احدى اهم القضايا الجنائية في فترة ما بين الحربين العالميتين - كانت الاختان تعرفان باخلاقهما العالية وخضوعهما التام ونشاطهما النموذجي - وفجأة حصل الانفجار الدامي ، فاذا بهما تفرقان سيدة المنزل وابنتها في مربع جهنمي . وكتبت عنهما آنذاك وسائل الاعلام باستفاضة، واعتبرهما الوجوديون شهيدتين ، واحاطوهما بهالة من القدسية كوسيلة لعدالة قاتمة ، وتساءلت سيمون دوبوفوار : من هو

المسؤول الحقيقي عن هذه الجريمة النكراء ؟ ليس من شك انها، حصلت بسبب ما كابدته الاختان من يتم وحرمان في ظل نظام ينتج المجانين والمجرمين والوحوش العدوانية ، فكان العقاب في مستوى ذعر هذه الآلة الاجتماعية القاتلة (٦) . وحاول جاك لكان الكشف عن التحتية النفسانية لجريمة العصر ، محلا ما جاء في محاضر الشرطة من وصف طقوسها الغريبة التي لم تمهدا السجلات القضائية ، فأوضح ان الخادمتين قد مزجتا سراب شرهما بصورة سيدتهما، وانهما كرهتا ضيقهما وحسرتهما في الثنائي البرجوازي المذبوح . وقد تناولت كل منهما خصما فاقتلعت عينيها من مجبريها وهي حية ، ثم انكبت على جسدها بالتنكيل والتشويه ، فحطمت وجهها ، وبضعت (شرحت) فخذها وردفها ، ملطخة بدمها المراق حديد الضحية الأخرى . وبعد ان تطهرتا من آثار الجريمة التي تشبه القداس الشرير الاسود ، ذهبتا للنوم في سرير واحد ، وصرختا متحررتين من وهن هم قاتل : « وأخيرا ، يا للتنظافة ! » وفي رأي لكان ان هذه العبارة « تضعنا في اجواء الصحة الخالية من كل انفعال والتي تعقب عندهما عريضة الجريمة » (٧) لكن جنيه يسارع الى اسطرة الواقع لان مضمون المسرح واجواء الخاصة هي في تناقض صريح مع الحياة والسياق التاريخي الواقعي والبدهي : « ان الامر لا يتعلق بمرافعة حول مصير الخدم . افترض ان ثمة نقابة لخدم المنازل - . ان هذا لا يعنيننا » ولكي يحقق صفاء العمل المسرحي وخلوه من كل انشغال او شلدي او اخلاقي ، يلجأ جنيه الى ابراز اللعبة المسرحية بكل دقائقها واسرارها

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

بالإلحاح على آلياتها (ميكيزماتها) واضعا المسرح في المسرح ،
فتشاهد الخادمتين تلعبان كل منهما دورين أو أكثر في آن ،
وتعيان بألم وضيق كل تفصيل في هذه الادوار ، وخطورة
المنحى الذي تتخذه هذه التمثيلية . وتتلخص اللعبة التي تقومون
بها يوميا في غياب سيدة المنزل بالتحضير لمصرعها بواسطة سم
الفاردنال المدسوس في النقاغة (Tisane) التي تتناولها كل
مساء . ولا تتمكن الاختان من المضي حتى نهاية لعبة السيدة
والجارية بسبب ما ينشب بينهما من غيرة وحسد وما تتبادلانه
من اتهامات وتهديدات فكلاهما تكتنان حبا لبائع حليب يدعى
ملريو ، وكلاهما ترغبان في الاستئثار بماطفة سيد المنزل
(Monsieur) الذي وشت به احدهما لشدة غيبتها من اختها
المدعية بحبه لها ، فتهدد الواحدة اختها بالوشاية ، أو تهتمها
بزمها على خيانة اختها واقتضاح سرها الى سيدتها . وتختلط
الادوار في دوامة التراكم وفي تشابك الانعكاسات والمظاهر حتى
تكاد الواحدة منهما تنسى اسمها الحقيقي في لحظة الاسترخاء
والصحوّة بين فصول اللعبة التي تشكل بحق مأساة فرنسية
بالمعنى الصرف للكلمة ، براى أورست بوسيانى ، ويعين هذه
الفصول ، ويفصل بينها ، رنين المنبه أو الهاتف ، أو عودة مدام
(Madame) وخروجها من جديد لللاقاة موسيو في مقهى
البيلبوكيت بعد خروجه من السجن على اثر وشاية كاذبة .
لكن الاختين تصممان هذه المرة على المضي في اللعبة حتى النهاية،
ومهما كلف الامر .

ويختار جنيه لخدمته اسمين رمزيين ينتزعانها من ظلمة وضعهما الاجتماعي : سولانج (= ملاك الشمس) ، وكليز (= المضيئة) (Solange, Claire) ، وتلعب كليز دور مدام ، بينما تلعب سولانج دور كليز ، وتدور اللعبة المسرحية في غرفة مدام (السيدة البورجوازية ، صاحبة المنزل) لحاجة الخادمتين الى اطار طبيعي وحقيقي للتعبير عن حلمهما ، فلكي تكون اللعبة ناجحة لا بد لها من ملحقات واشارات ونقاط استدلال واطر ملموسة واشياء تستلهم رمزياتها وظلالها الايدولوجية ليتحول الحلم الى حقيقة والاستيهام الى واقع . بذلك تصبح اللعبة المسرحية مستحيلة ومساوية ، حيث يخطر الاشخاص بحياتهم بحثا عن هويتهم السلبية ، الضائعة ، وحيث لا يمكنهم مطابقة هويتهم الا من ضمن اللعبة الخطرة ، بل المبتة والتي تعود بهم بشكل عثيف الى واقع مقبوت . ينبغي ان تجسد كليز - مدام شخصية سيدتها بتزيينها بشبابها ومعاطف الفرو الثمينة التي تملكها ، واحديثها التي تلمعها لها اختها ، وهي جائية امامها في وضع مهين ، اثناء اللعبة العفوسية ، وادوات التجميل والمطور والازهار ... ومنضدة الزينة والمرايا والسرير وكنبات لويس ١٥ ، وغير ذلك من علامات البذخ والترف ورهافة العيش ... وتفصح بتعاطيها مع اشياء سيدتها مشاعر الفواية والاعجاب ورغبة امتلاك محبة الى جانب موقف المقت والحدق التقليدي المبذل او البدهي . وتفرق الاختان الى لجنهما في الحلم او الشعيرة التي تفضي بهما الى الجريمة الحقيقية ، وتقع كليز ضحية هذه اللعبة الخطيرة التي يتجذر فيها الظاهر وينتصر على الواقع ، اذ تقبل يالسة ان تتناول النقاة المسمومة لتقتل

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

صورة مدام التي تجسدها في اللعبة بعد ان افلتت منها سيدتها مرارا . حينئذ تستعد سولانج - كلير لتسلم نفسها للشرطة فتقف في مقدمة المسرح ، باتجاه الجمهور ، باسطة يديها وكأنهما مغولتان بالاصفاد .

ولم يستوعب جوفيه في اخراجه للمسرحية ، عام ١٩٤٨ ، اجواء الشعيرة المتضمنة في النص ، فجعل من « الخادمتان » دراما بورجوازية تقليدية ، وتنبه اليها آخرون مثل فكتور غارسيا وجان ماري سرو ، ولكنهما اظهرا بوضوح تأثرهما بسارتر ، وان ما يقصد اليه جنيه هو التأكيد بان الحياة الاجتماعية عبارة عن لعبة خيالية ، وان الخادمتين تتوهمان امتلاك هوية السيدة كما كان جنيه يتخيل نفسه اصلا قبل ان يصبح لصا بالفعل ! لقد فهم الكثيرون جانباً واحداً من تصريحات جنيه حول المسرحية واتخذوها بحرفيتها على محمل الجد ، وبالتحديد حين يذكر مخرجيه وقراءه انه ليست عند الخادمتين ذرة من الانوثة ، وانه يفضل ان يلعب الادوار في مسرحية ذكور (تجنباً لعرض المفاتن الانثوية ، لا تصرّحاً بشذوذه !) وان على الممثلين « اتخاذ حركات والبسة تتيح لهم ان يظهروا لي ذاتي ، ان يظهروني عارياً ، في العزلة وفي فرحها » (كيف تمثل مسرحية « الخادمتان ») ، فاذا بسارتر يعمل شخصية الخادمتين المهمة بأنها تعبير عن عدم قدرة جنيه على ان يكون امرأة ، وان اللجوء الى الممثلات يخدم نوايا جنيه الشاذ بشكل مستتر ! واذا بالمخرجين يظهرون الخادمتين كبنيات هوى ويصورون على التلميح الى دراما الشاذ المسحوق اجتماعياً من خلال أشخاصه الوهميين .

ونذكر في هذا المجال عرضا للمرحية في اخراج لهنري رونس (H. Ronse) شاهدته في باريس عام ١٩٧٧ (على مسرح اوبليك (Obliques) حيث يرى المشاهد صورة جنيه معلقة على جدران مراحيض يمر بها الشذاذ والمتسولون في عتمة الازقة الخلفية (المشهد الاول) ، وتبقى هذه الصورة معروضة حتى النهاية ، كما تشير اليها الخادمتان على انها رسم صاحب المنزل (Monsieur) الموقوف . اما لماذا ؟ فلان مسيو يرتاد مقهى البيلبوكيت ، ولانه اتهم بسرقات زائفة وغير ذات قيمة وسجن لاجلها ! اي ان المخرج يهتم بتفاصيل تتعلق بذات الكاتب وعاداته ويحاول ايجاد مقابل لها في المسرحية ، محولا هذه الاخيرة من ابداع فني الى حكاية **مسلية** ! **والحقيقة** ان المشهد الاول ليس في المسرحية أصلا ، انما اضافته المخرج لابرار نوايا جنيه بمواجهة المجتمع البورجوازي بالفضيحة والاستفزاز الفارغ ، وبذات الاسلوب التقريري المشوه يضيف المخرج لوحة ختامية مأخوذة من مسرحية الشرفة (البلكون ، ١٩٥٦) وحيث تظهر مدام ارما (باترونة الماخور) على المسرح لتخاطب الجمهور في الصالة بنفس الطريقة التي تتوجه بها الى رواد ماخورها ، محدثة بذلك التباسا كليا بين الواقع والخيال ! ان هذا المزج المفرض بين الموضوعات والامكنة (العوالم) المتباينة ينطوي على تشويه سافر لاجواء « الخادمتان » اذ يجعل من السيدة البورجوازية باترونة حانة ، وهو دور لا ينطبق على اي واقع في المسرحية . ويحق للمشاهد ان يتساءل عن طبيعة المكان الذي تدور فيه احداث المسرحية : هل هو بيت بورجوازي ام بيت دعارة ؟ اصف الى

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

ذلك ان المعنى الاساسي للعبة المسرحية قد تبخر . نسي سارتر ومقلدوه الحاح جنيه بشأن تورية هذا الجانب الموسوم بالاستغزائي ، وذلك حين يصرح بأن « الممثلات يجب الا يمثلن تبعا لنمط واقعي » ، وان المسرح ليس «وصفا للحركات اليومية منظورا اليها من الخارج » ، وانه ينبغي تجنب ظهور الممثلات في اوضاع مثيرة ، وذلك بأن تبدو الخادمتان هرمتين بفضل الماكياج ، ويذكر الكاتب اخيرا بالقول اليوناني القديم الذي ينص على ان التمثيل ليس نمرة تعرية ، وان على الممثلات الا يبرزن تفاصيلهن على خشبة المسرح (وقد يكون هذا القول من وحي خيال جنيه نفسه !) ان الصراع في « الخادمتان » هو في الحقيقة انطولوجي متيا فيزيقي، صراع بين الحياة والموت ، كما يوضح جنيه في رسالته الى روجيه بلين ، مخرجه المبدع . فالمسرح هو مكان مجاور للموت ، حيث كل الحريات ممكنة (٨) . ويمكن اعتبار سيناريو جميع مسرحياته دون استثناء تغييرا على موضوع الموت ، حسب قول مدام ارما في « الشرفة » (٩) وان السبب الحقيقي لفشل الخادمتين في ارتكاب الجريمة عند جنيه ، وخلافا للمضمون الواقعي - للحدث - المصدر ، هو انهما تعيشان بجدية وعمق لا يوصف وجودهما وشعيرتهما ، ولعل مدام تبدو ، في المقابل ، وكما يشير بحق لوسيان غولدمان ، وكأنها شخصية سطحية جديرة بصرح الكوميديا الشعبية (١) .

١٩٥٣ - سارتر : القديس جنيه ، ممثلا وشهيدا ، مقدمة مسهبة للاعمال الكاملة للكاتب ، وقد بدت للنقاد وكأنها تكرر موت الفنان وتعلق آفاق الخلق والتجديد في فكره بتقديمها مفاتيح

عبريته وابعاد تجربته وانماط معاناته ، واحس جنيه بصدمة هذا « النعش » الذي يكاد يطبق عليه ويحوله الى اسطورة في دمة التاريخ وضمير المجتمع البورجوازي التقليدي المتزمت ، فاذا به يترك الكتابة لمدة خمس سنوات متواصلة ، ويتغير جذريا في علاقته مع صديقه سارتر الذي اضطر للتدخل - عام ١٩٤٨ ، وبالتنسيق مع مشاهير فناني العصر مثل كوكتو وبيكاسو ومالرو ، للحصول على العفو الرئاسي عنه من غنسان اوربول بعد ان كاد جنيه يكابد طوال حياته من محنة السجن والنفي .

١٩٥٦ - عاد جنيه الى المسرح بقوة واصالة بعد انقطاع ، وكتب مسرحية « الشرفة » التي صدرت عن لارباليت (L'Arbalète) بـغلاف ليتوغرافي صممه صديقه الرسام البرتو جياكومتي . وعرضت المسرحية في لندن عام ١٩٥٧ على مسرح « آرتس تياتر كلوب » في اخراج لبيتر زادك - واعترض جنيه على شكل الاخراج وقام بالتشويش على التدريب الاخير للمسرحية ، وفي اليوم التالي ، اي موعد العرض الاول ، منعت الشرطة من الوصول الى المسرح . وفي نهاية العام قبلت خمسة مسارح باريسية ثم رفضت على التوالي ، ان تستقبل مشروع بيترزادك لاجراج المسرحية فيها (وهي هيبرتو ، لوفر ، مفارتييني ، مسرح انطون ، مسرح الفنون) وتعتبر « الشرفة » من اكثر مسرحه جاذبية وغواية بفضل ديكوراتها الزائفة التي تعطي عن بعد وهم الحقيقة ، وتقنيات التلاعب بانعكاسات المرايا ، والاكثر من مستويات وطبقات اللعبة المسرحية (Paliers du Jeu) ، والاجواء التنكزية والاقنعة . ونشهد فيها طقوسا رائعة في عالم مشير

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

حيث تتوازن صورة القسوة والجنس وتقضم بعضها قضا .
وهي تتناول المؤسسات التقليدية الاساسية للدولة والتي
تستقطب القيم البورجوازية الغربية : الجيش .. القضاء -
الكنيسة - السلطة الملكية ، لتحيلها الى مظاهر ورياء وتصنع
(Simagrées) يقوم بها مهووسون جنسيا في مآخور مدام
إرما . وبسبب هذه المسرحية نجد جنيه يلصق بنفسه ،
وبشكل نهائي ، لقب ملك التصنع والزيف والعمل المسرحي
الطقوسي . وتتألف المسرحية من تسع لوحات هي غرف
المآخور ، وباستطاعة البارونة ارما ان تشاهد ما يجري فيها
من عروض وهي جالسة في مقصورتها ، وذلك بواسطة تقنيات
مسرحية متطورة ، ويرى المشاهد بعض الزبائن يلعبون أدوار
القاضي والاسقف وقائد الشرطة مع بنات الهوى ، بينما نشعرنا
أحاديث الممثلين بأن ثورة تهدد خارج المآخور (البلكون)
يقودها روجيه بالتعاون مع ملهمته اشتال . وهي مستخدمة
سابقة عند مدام إرما ! ويقمع قائد الشرطة الثورة . وتنقد
إرما بالتنسيق مع زبائنها ونسائها السلطة الملكية المهددة بالزوال
بأن تظهر وإياهم على الشرفة امام الجموع الثائرة المحتشدة في
الساحة ، وقد اتخذ الجميع اقنعة ملائمة . فليجأ قائد الثوار
حينئذ الى المآخور ويطلب ، بصفته زبوناً سابقاً ، تلبكون ، ثياب
قائد الشرطة التنكرية ، ثم يخصي نفسه اثناء الشعيرة التي
يمثلها مع احدي وصيفات مدام إرما ليقتل في نفسه رمز القوة
التي حرم منها . وتعود الحياة في البلكون الى سابق عهدها .
وينتصر الظاهر (أي البلكون الكبير) في هذا الصراع بين الواقع
والصورة ، بين الحقيقة والزيف .

وكما في كل مرة كان جنيه واضحا في توجهه الى قرائه ومخرجيه ، فهو يذكر في « كيف تمثل مسرحية « الشرفة » » بانه يحب ان تمثل هذه المسرحية على انها « تمجيد للصورة والانعكاس » ، لان مدلولها « يظهر فقط في هذه الحالة » ، وان يتجنب عرضها باعتبارها هجاء لهذا او ذاك . لان العمل المسرحي لا بد ان يكون « انفجارا نشيطا وعملا يقوم الجمهور انطلاقا منه ، بالرد والتفاعل كما يريد ، كما يستطيع » ويؤكد الكاتب بقوة ان « وظيفة الفنان - او الشاعر - ليست في ان يجد الحل العملي لمسائل الشر ، فليقبلا بان يكونا ملعونين ... » . ويأتي هذا السياق ايضا رفضه للالتزام كنمط ايدولوجي معن ومبتذل : « هناك بضعة شعراء في ايامنا ، يقومون بعملية مثيرة للفضول جدا : انهم يتفننون بالشعب ، وبالحرية ، وبالثورة ، بالخ ، وهذه الاشياء ، بعد التقني بها ، يجري دفعها ثم تسميرها على سماء مجردة حيث تمثل مهزومة ومتفككة ، في مجموعات شائثة الشكل . وهي بزوال التجسيد منها تصبح غير قابلة للمس ، فكيف يمكن الاقتراب منها ، وحبا وعيشها اذا كانت قد ارسلت الى ذلك البعد الكبير ؟ انها ، وهي المكتوبة احيانا بصورة فخمة ، تصبح العلام المكونة لقصيدة . ونظرا لان الشعر حنين ، وان النشيد يدمر ذريعتيه ، فان شعراءنا يقتلون ما كانوا يريدون احياءه » . وكان الامر بات يشكل عنده هاجسا ، او كأنه بات يخشى تشويه اعماله بسبب التأثير باسطورة حياته نجده يكرر في « كلمة ال ... الفرية » (١٢) بان السياسة والتسليلات والاخلاق ، الخ . ، لن يكون لها علاقة باهتمامنا . فاذا ما اندست هذه الاشياء في العمل المسرحي ، على الرغم منا ،

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

يجب طردها حتى تزول جميع آثارها » لكن الجميع اسأؤوا استعمال نص الشرفة » كما فعلوا في تعاطيهم مع المسرحيات السابقة . ها هو بروتك يلح على صورة الماخور بالاكثر من الستائر القرمزية الثقيلة والاضواء الحمراء ، ويجعله اشخاص المسرحية بنات هوى مغريات ومثيرات ، ولا اكثر . وانسجاما مع هذه الفكرة المسبقة عن أدب اللقيط الشاذ ، تفيب اللوحة التي يظهر فيها الثوار خارج الماخور لانها لا تتلاءم مع اخراجه . وهكذا تصبح مسرحية « الشرفة » مقالا في الرذيلة بينما الصراع فيها انطولوجي يحكي صعوبة اكتساب هوية جديدة والاستمرار ضمنها . وانا نرى اشخاصها يشكون عجزهم عن تحقيق هذا الامر المصري بالنسبة اليهم ، ويتذمرون لعدم استطاعتهم الاكتفاء بالتظاهر بما ليس في طبيعتهم (وطبيعتهم) ، داعين انفسهم للعمل والى فعل أى شيء للخروج من تورطهم السافر في مواضع لا تصلح لهم . فهم زبائن ماخور يلعبون ادوارا خطيرة ومصرية ، وتلعب مدام إرما دور الملكة المعزولة والمجهولة المصير ، داعية زبائنها الى الاحتفاظ بالبستهم وادوارهم ليكرسوا واقعا صورة مزيفة .

١٩٥٨ - « الزنوج » (Les Nègres) ، وهي مسرحية تذكرنا بسابقتها بأجوائها الطقوسية الساحرة ، وباعتمادها في المرتبة الاولى على تراكم الادوار وتكثيف اللعبة المسرحية وجدلية الانعكاسات المأروية المتصلة بها ، وتنويعها وتعميقها ، وعلى تنظيم دقيق للاساليب التنكيرية والديكور . ويقدم جنيه مسرحيته الجديدة هذه على انها « تهريجا » (Nne Clownerie) ومشهدا بهلوانيا

ينحصر فيه مفهوم « العمل المسرحي » بالمعنى الشائع للكلمة . وتدور المسرحية حول لعبة البيض والسود ، وبتعبير أدق حول شعيرة قتل امرأة بيضاء على أيدي فريق من الممثلين السود يجد في هذا العمل متنفسا لاحتلام الكراهية والثأر التي تضيق بها صدورهم ضد اسيادهم البيض . وفي وسط المسرح يرى المشاهد نعش الضحية ، لكنه نعش مزيف ، وظيفي طقوسي وليس دلالة على جريمة فعلية ارتكبتها اعضاء الفرقة . وتمثل اللعبة هنا انعكاسات لدراما العرق الاسود في ضمير السادة البيض ، وتطلعنا في النهاية وبشكل صدى بعيد وكثير الالتباس على حتمية ثورة سوداء ، من خلال وعي الزنوج لقضيتهم واخذهم زمام امورهم بأيديهم . لكن الكاتب لا يذهب ابعد من ذلك ، لانه ان فعل حكم على نفسه كفنان بالثرثرة . وينقسم الممثلون الى قسمين : احدهم يملأ مشاهدا ، ودون ان يفقد دوره (او حقه) كممثل ، بالطبع ، وآخر هو فرقة الممثلين العبيد الذين يقومون بالشعيرة المذكورة اعلاه على القسم الامامي من خشبة المسرح . والفريق الاول متنكر بلباس السادة البيض واقنعتهم المزيفة (الملكة والفراش ، قائد الجيش ، القاضي ، الاسقف ...) وهو يجلس كمتفرج في مستوى منصة عالية مقابلة لجمهور الصالة (رمزية هرمية اجتماعية ؟) . ويلج جنيه على مخرجيه لايجاد جمهور ابيض في الصالة اثناء عرض المسرحية ، والا فسد معناها ، الامر الذي ادى الى الاعتقاد بان هدفه الاستفزاز ولا شيء غير ذلك ، واصبح من مسلمات النقد المسرحي ان جنيه يفترض مسبقا صنفا محددا من الجمهور لكل مسرحية وفقا لاسلوبه الصدامي المتشنج في توجهه الى المجتمع

□ مدخل الى مسرح جيل جنيه □

الذي اضطلعه ! » » هذه المسرحية (...) المكتوبة من قبل شخص ابيض قد خصصت لاشخاص ببيض . لكنه اذا جرى تمثيلها في احدى الامسيات أمام جمهور من الزنوج فيجب ان يدعى شخص ابيض ، ذكر أو انثى . ويجب ان يتقدم منظم المشهد (وهو مدير فرقة العبيد المسرحية) ويستقبله باحترام ، ويلبسه زي الاحتفال ، ويقوده الى مكانه . ويفضل ان يكون هذا المكان في وسط الصف الاول من مقاعد القاعة . وسيجري التمثيل لاجله . وماذا لو لم يقبل اي شخص ابيض هذا التمثيل ؟ يجب حينئذ ان يوزع على الجمهور الاسود عند مدخل القاعة اقنعة اشخاص ببيض . واذا رفض الزنوج الاقنعة ، فليستخدم مانكان (= تمثال لعرض الازياء) (مقدمة « الزنوج ») (٢) تنصح لنا مما تقدم ان خفيه هو نفسه المروج لاسطرة مسرحه وأغلاء شأن ظلاله الايدولوجية ، اذ انه انطلاقا من تصريحات كهذه ، وتلميحات مزعجة تأتي على لسان اللقيط المنبوذ اثبتت آراء النقاد على التناقض والمفارقة : فمسرحية الزنوج « براي جورج بورثال ، تركز على التباس في اختيار الكاتب لرموزاعتباطية زائفة ، والعبيد ليسوا الا صورة متكتمة لهواجسه واقنعة يستتر بها الشقي الاذعر بخبث ، ونعرفهم بسهولة من نوع الخطاب الذي يصدرونه ! لذلك ايضا خرج يوجين ابونيسكو ، وهو احد كتاب المسرح الطلائعيين ، كما نعلم ، من الصالة قبل نهاية عرض المسرحية لانه لم يستطع ، حسب قوله ، ان يتحمل ظلالها الايدولوجية المزعجة ! وقد يدعم رأي النقاد ما يقدم عليه منظم المشهد ، آرشيبالد ، حين

يطرد اشخاص البلاط الى جهنم في نهاية المسرحية ! وقد نسي الجميع طبيعة المشاعر التي تربط بين الفريقين من الممثلين (البيض والسود) على خشبة المسرح ، فالممثلون انعبيد يكرهون البيض (البلاط) ، ولكنهم في آن يوسعون بالهوس والافتتان بسادتهم ، ويكاد الاسود يتهم اخاه بالخيانة والعداء بسبب ذلك ، كما اوضح لوسيان غولدمان . نسي النقاد ايضا سخرية جنيه من الخطاب الايدولوجي في مستهل المسرحية : « ولكن ما هو الزنجي في الحقيقة ، وبأى ذى بدء ، من اي لون هو ؟ » ولعل الامر لا يتعلق بتحرير العبيد او وصولهم الى السلطة بقدر ما علاقته باغترابهم وضياعهم في عالم المظاهر وعدم تمكنهم من تلمس كياناتهم بشكل فعلي وايجابي . يقول آرشيبالد متوجها الى الجمهور في الصالة : « لم يأت بعد زمان تقديم مشاهد حول معطيات نسبية . لكن من المحتمل ان يرتاب الناس بما يمكن ان تخفيه هذه الهندسة المعمارية المكونة من فراغ وكلمات » . ويعلم في مكان آخر : « اننا ما اريد لنا ان نكون ، وسوف نكون كذلك اذن حتى النهاية ، وبشكل لا معقول » اي ان الزوج قد يستمرون الى الابد في ذات الوضع من الدل والوضاعة والخضوع . وكان الكاتب يرفض كل محاولة نقدية تهدف الى تحديد حصري واحادي الجانب ، ايدولوجي او رمزي ، لمسرحه . ويحق للمشاهد ان يتساءل عما اذا كان تمجيد الظاهر في مسرح جنيه هو اسلوب من اساليب نفس الوقائع الاجتماعية ، الثقافية ، او العكس ، اي قبول هذه الاخيرة ورضوخ جمالي لها !

١٩٥٨ - ١٩٦١ - مسرحية « الستائر » (Les Paravents) ، وهي مؤلفة من سبع عشرة لوحة وتتصف بديكوراتها المعقدة وتشعب موضوعاتها وبأجوائها الطقوسية الشديدة الإيحاء والتأثير . ونظرا لارتباطها بأحداث تلك الفترة ، اعتبرها النقاد مجرد كاريكاتور نقدي لاذع للاستعمار بكل أشكاله والاستعمار الفرنسي للجزائر بوجه خاص . وربطوا بينها وبين سابقاتها من حيث اشتغالها على طقوس سوداء تذكر بالشعائر التفريرية والقداس الوثني أو رقصة الاموات (باليه جنائزية) وغير ذلك من التقنيات التي أصبح لا غنى عنها للتعريف بمسرح جنيه . وانطلاقا من هذا التقويم رأى فيها بعض النقاد مجرد خطاب نقدي ضد حرب الجزائر ، وانها تردد اجواء معروفة دون تجديد او اصاله ، بالمقارنة مع مسرحيتي « الشرفة » و « الزوج » ! وتلعب الستائر هنا دور الاقنعة والملابس التنكرية في سائر المسرحيات ، فتراها مزدانة برسوم تعبر عن احلام وهواجس ورغبات الاشخاص . ويتقابل فيها فريقان من الممثلين : فريق ينتمي الى وسط شعبي جزائري بئس ، ومحوره عائلتي سعيد وليلى - وفريق المستعمرين والفرقة الاجنبية الفرنسية ، وجميعهم يخضعون لعمليات ماكياج مفرط ، كالجنود مثلا الذين تتعارض تطرية وجوههم (طليها بالمساحيق وبمستحضرات التجميل والتمويه) مع لباسهم الواقعي - بالاضافة الى تنوع واسع في استعمال الانوف والذقون المستعارة والاقنعة وغير ذلك . وتنقسم المسرحية الى اربع مراحل اساسية ، في الاولى يتزوج سعيد ، وهو افقر رفاقه ، من ليلي ، اقبح البنات ،

ويقبل بالعيش في ظل الاحتلال . وفي الثانية ، يقع سوء التفاهم بينه وبين النظام الذي يجد فيه لصا خارجا عن المجتمع . ويتحول سوء الفهم الى عداوة بينه وبين الحكام . وتقف الى جانبه زوجته وأمه التي ظل شديد الارتباط بها . ثم تتمثل حركة الرفض الاولى عنده برفضه زيارة بيت الدعارة الذي كان بالنسبة اليه عالم الوهم الجميل حتى ذلك الحين . وتسيطر على فكره نظرة مختلفة الى الحياة - ولا تتفق عائلة سعيد مع اهل القرية الذين يرون فيها لصوصا لا يصلحون لان يكونوا المعبرين عنهم ، فتلجأ الام الى السحر لتستعيد مكانتها بين اهل القرية . لكن حتى الميت الذي تستحضر روحه يرفضها ، ذلك ان سي سليمان هذا كان احد رجال المقاومة ، فهو يجسد بالتالي اصولية القرية الجزائرية . هكذا تفشل الام ، ويلقى بسعيد وزوجته في السجن ، وتبدأ حياة الشر . وتبدأ المرحلة الثالثة مع اندلاع الثورة حيث تقتل خديجة التي كانت تعبر عن روح القرية . لكنها تنجح في تحريض اهل القرية على مساندة الثورة ، في مشهد طقوسي مهيب تلفظ فيه انفاسها الاخيرة . وتصور هذه المرحلة ما يسميه الكاتب « مسيرة الشر » حيث يدخل رجال القرية الواحد تلو الآخر بيت خديجة ليروا جرائمهم ضد المستعمرين ، وذلك في قالب رمزي بليغ الدلالة على اسلوب جنيه ، وفي موقف هو الاقوى دراميا في هذه المسرحية . وفي المرحلة الاخيرة تنتصر الثورة ويولد نظام جديد حيث لا قاهر ولا مقهور ، وحيث الاصدقاء والاعداء على مستوى واحد قبل دخولهم امبراطورية الموت . وتصل الام الى عالم الموتى ، وتنتظر ولديها ، لكنهما لا يأتيان ، لان الشر لا يهادن ابدا . وتظهر وردة

□ مدخل الى مسرح جان جنييه □

الموسى بوشاح ليلى ، اما سعيد فيتجاهل عالم الموت كلية ويدخل مباشرة في العدم ! اذ يعرض النظام الجديد على سعيد الغفران فلا يقبل ، فيقتله احدهم وهو يوشك ان يغادر المسرح . ذلك ان لا مكان لمثله في اي نظام !

ويمكننا اعطاء صورة اكثر وضوحا بوصف موجز لمضامين بعض اللوحات في المسرحية . هكذا ترىنا اللوحة الثانية عشرة مثلا عالمين متناقضين : العرب الذين يتوزعون على « الستائر » التي تظهر تباعا من الكواليس وتأخذ مكانها في مقدمة المسرح ، ويطوونها بالرسوم الرمزية المعبرة ، بينما يظهر في أعلى المسرح ، على مستوى آخر ، رجلان هرمان ينهمكان بصمت وكبرياء بتزيين مانيكان بالالوسمة العسكرية - ويلمح النص ان فرنسا يجب ان يصيبها المعفن والاهتراء « كقولا لالسادة الذين يمثلونها ، وتعرض اللوحة الثالثة عشرة تحول احد الاشخاص المصري بفضل الشر المطلق ، وحيث تبدو خديجة على رأس الثوار تنشد قصيدة الشر والجمال . كذا تفعل ام سعيد ، ثم تقتل هذه الاخيرة جنديا من الفرقة الاجنبية وتمسخ بخطابها الجيش الفرنسي . وفي ذات اللوحة يقتل ايضا جنرال فرنسي برصاص الرشاش ضابط آخر الى الخارج ؛ وتعرض اللوحة الخامسة عشرة طقسا جنائزيا فيه تجريح مميت للجيش المستعمر ، حيث يقوم بعض الجنود بتشجيع ملازم مات في المعركة في سبيل وطنه فرنسا ، وتكريمه بحفاوة بالغة وذلك بتمرير نفحة هواء فرنسي فوقه ، فاذا بهم يمرون تباعا من امامه ويقذفونه بضربتهم ! وتنتهي المسرحية بلوحة موسعة

تضم كل الستائر المثلة للوحات السابقة : السجن ، الماخور ، الماتم الجنائزي ، ساحة القرية وبتقريظ آخر للشر والموت الذي تلتئم فيه المتناقضات ولم يستطع الجمهور تقبل هذا المشهد ، وقاطع المسرحية في الاوديون (المسرح الوطني الفرنسي ، عام ١٩٦٦ ، في اخراج لروجيه بلان) ، وقامت تظاهرات عنيفة احتجاجا على تقاعس الرقابة وافساحها المجال لفضيحة من هذا النوع وكان من ضمن نتائجها عزل المخرج جان لوى بارو من ادارة ذلك المسرح ، فكان مشروع مسرح اورسي الذي يديره حاليا مع زوجته الممثلة الكبيرة مادلين رينو . وعلى اثر ذلك ايضا حدثت مساجلات داخل المجلس الوطني الفرنسي، وقدم النائب كريستيان بونيه استجوابين خطيين يهدفان الى حصر المسرحية ووقف المعونات الممنوحة الى جان لوى بارو . وعلى هامش « الستائر » نشر جنيه « رسائل الى روجيه بلان » كما نشر « عائلة القراص » وهي لوحة غير منشورة سابقا (١٤) . وحظر نشر المسرحية في فرنسا لمدة عشر سنوات تقريبا الى ان اعيد نشرها عند لارياليت (عام ١٩٧١) . كما تخلت الكوميدي فرانسيز مؤخرا عن حظر ادخال مسرحيات جان جنيه في برامجها (١٥) .

ولقد ساهم جنيه دون شك في نحت تمثال اسطورته ، بمضامين قصصه وبـ « مذكرات لص » التي نشرها عن حياته ، هذه الاسطورة التي اعطاها سارتر صيغتها النهائية والتي لم يتمكن النقاد من بعده تجنب موضوعاتها واساليبها في التعاطي مع ادب الكاتب . ثم ربطوا بين مسرحه والتزامه بالدفاع عن

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

المضطهدين في العالم . و ها هو يلقي المحاضرات ويقوم بجمع التبرعات لنصرة « الفهود السود » في كاليفورنيا (١٩٦٩-١٩٧٠) فتنتشر له الصحف الاميركية والمجلات جميع تصريحاته كما ترصد جميع تحركاته (١٦) . كذلك رددت اصداء هذه النشاطات السياسية صحف فرنسية ، مثل لوموند ونوفيل اوبسرفاتور بنشر اقوال ادلى بها جنيه لصالح انجيلا ديفز و « الفهود السود » (١٧) . وكتب جنيه مقدمة ضمنها دعمه وتأييده للمناضلين السود السجناء (١٨) . وفي عام ١٩٧٢ نراه يتجول في المخيمات المنكوبة في بيروت ويتعاطف مع اللاجئين الفلسطينيين في مقال مسهب نشره لاحقا في مجلة « شؤون فلسطينية » ... كان ذلك انعكس سلبا على مسرحه وادى بالنقاد الى التاكيد بان جنيه يدافع عن ذاته كلفيط ينتمي لفئة اجتماعية منبوذة والى « سلاله المساجين » حسب زعمه ! اي انه يدافع عن الزنوج والخدم وبنات الهوى والمضطهدين الجزائريين بشكل عفوي لانه يمارس مع المجتمع العربي الراسمالي العلاقة نفسها التي يمارسونها من الدل والخضوع . وفي هذه الآراء ما يشكل ملفا ضخما من المواقف الغريبة والمتناقضة . وقد رد جنيه على ذلك في اماكن كثيرة ، وبصرache واصرار ، معترضا بان الذي يرى في مسرحه رذيلة او فاحشة فلانه يعتقد نفسه صاحب فضيلة ! وملحا بشأن كل مسرحية كتبها بانها ليست دفاعا عن قضية معينة ، وان على المخرج الانتباه الى هذه النقطة ، ... فالخدمات عندهن نقابة تدافع عن شؤونهن ، وهناك جمعيات للدفاع عن حقوق البشر من سجناء وملونين ، ... ونراه يصرح في قصته الشهيرة « معجزة الورد » ان الفرق شاسع بين واقع

السجناء بأمراضهم وعاهاتهم وقباحاتهم وروائحهم النتنة ، وبين الصورة الشعرية السامية التي يظهرون في اطارها ضمن عالمه الخيالي البراق ! ان وراء صدى الزنانة واللعنة قبل كل شيء مسار رجل هدف الى تحويل اللعنة الى خلاص . وان قصائد جنييه ورواياته ومسرحياته هي في الدرجة الاولى عمل حقيقي لكاتب ، عمل مصاغ ، ومنجز وحاسم يتصف بالصدق والعفوية في المرتبة الاولى (١٩) ويرفض جنييه ان يلعب دورا مزيفا في الكوميديا الاجتماعية ، كما فعل مرسيل بروسست واندريه جيد قبله ، لان ذلك يعتبر كذبا وغشا ، ويجعل كل ما يقوله مشبوها : ان خيالي غارق في الحقارة لكنه في هذه النقطة ، نبيل ، انه تقي . انني ارفض التضليل ، واذا حدث لي ان بالفت بان ادفع البطل والمغامرة نحو الفظيع او البذيء فذلك يكون في اتجاه الحقيقة (. . .) هناك روايتون محدثون ينسون هذا كثيرا : الرواية طقس واحتفال وقدامس يجب اتيام به بوفار يقط ومخيف . ودون تهكم على الاخص ! انني لا اسخر ابدا من احد ، ان لدى الكثير من مشاغل الحب والمقت . ولا ينكر جنييه تصوره للغة الفرنسية كجهاز حي من الكلام المثير الذي يتحابب ويتداخل في بعضه كالعشاق ! الا انه يعود ليلاحظ بعق عدم اكتراث اللغة لما نقول ، ويتساءل اذا كان عبر عن نفسه بوضوح ، واذا كان القراء قد فهموه ! والفرق شاسع بين الواقع المعاش وبين صورته في العمل الفني ، كما يوضح جنييه مرارا : « جميع شخصياتي تلبس اقنعة ، فكيف تريد ان اقول لك اذا كانت حقيقة ام مزيفة ؟ انا نفسي لم اعد اعلم عن ذلك شيئا ، لكنني آخذ على زادبك انه جعلها مبتذلة (في

□ مدخل الى مسرح جان جنييه □

اخراج مسرحية « الشرفة » . وينبغي الا تكون « المسرحية » مبتذلة لان احداث مسرحيتي تجري في مأخور . ان الواقعية هي اقل قربا من الحقيقة ، وهي اقل في ذلك من حقيقة الحيل الكاذبة . ومن جهة أخرى فان اسمى مرتبة لكل حدث هو القصيدة ، العيد - وفي القصيدة يبلغ العمل الادبي ذروته ، ... (٢٠) ذلك ان مادة العمل المسرحي الاولية ليست الاساس ، بل فعل الخلق والابداع الذي يتناولها ويحولها .. وبتعبير آخر « ان الدراما ، اي العمل المسرحي لحظة تمثيله ، هذا العمل المسرحي لا يمكن ان يكون اي شيء كان ، لكنه في اي شيء كان يستطيع ان يتخذ ذريعتيه » (٢١) ، لان عالم الخيال مطلق وله فعاليتيه المتميزة - وعالم الدراما عند جنييه يتميز بغلوه في البحث عن الاصاله في التناقض والمفارقة ومرايا المتاهة ، فالمسرح لا يمكن الا ان يمحى ويدقق بافراط في انعكاس كوميديا الكوميديا ، وظل الظل الذي بإمكان الغبة (مسرحية) احتفالية (متكلفة) ان تجعله لطيفا وقريبا من اللا منظور ، كما يقول جنييه في مقدمة « الشرفة » . وفي رسالته الشهيرة الى بوفير (Lettre à Pauvert) نراه يعبر عن افتتانه بمسرح الماو ماو ، ومسرح الظلال ، كما يظهر لنا في مواضع كثيرة العلاقة الوشيجة بين مسرحه ومسرح القسوة الذي كان انتونن آرتو المنظر له في فرنسا . ان تصورا كهذا للدراما يظهر عقم كل محاولة للربط الافقي (السطحي والمجتزئ) بين حياة الكاتب وفنه كعالم من الاشكال والبنى الرؤى التي هي ذات علاقة مبهمه مع الواقع المعاش . ولعل مسرح جنييه على الصعيد الابديولوجي هي في كونه لا يدافع عن قضية او فكرة بشكل

مباشر وخطابي بل يتناول منها ظلالها ورموزها ، عارضا اياها في تناقضها وفي صراعها مع افكار اخرى وتاركا الكلمة الاخيرة للجمهور - واذا كان لعالم السجن والاختلاط والتشوش ، عالم الانفلاق والعزلة ايضا ، من تأثير في أدبه فان البحث عن الاتصال بينهما يجب ان يتم على صعيد ملاءمة بنيوية (Pertinence structurale) لا على صعيد سري او تراجمي (biographique) . فيمكننا القول مثلا ان مخيال السجن ينمكس في بنية الرنزانة الضيقة (الضاغطة حتى الاختناق) التي تميز مفهوم المكان في أدبه ، وان اشخاصه محترفو تمثيل يلعبون ادوارا عديدة املت عليهم املاء ، وهي مراقبة من قبل مشرف (حكم ، منظم للمشهد) ظاهرا وغير مرئي : انسجان (وذو العينين الخضراوين) في « رقابة مشددة » ، ارما في « الشرفة » ، آرشيبالدي « الزنوج » . ولكي يتخطى كل احياء ايدولوجي ضيق قد تثيره هذه البنية المكانية ، نرى جنيه يطرح امكانية حدوث اللعبة المسرحية في مكان اتفاقي يخلقه الاشخاص بانفسهم اثناء العرض او امام جمهور قد يكون مرتجلا (وان كان هذا الطرح يبقى نظريا كنمط معقول لا اكثر) .

ان رفضنا اعتبار مسرح جنيه منبرا للدفاع عن «المخلوقات المحتقرة» او عن « سلالة المساجين » لا يعني اطلاقا الدعوة الى بتر كل علاقة للمسرح بالخطاب الايدولوجي . وان مسرح جنيه يطرح قضايا الانسان على صعيد متافيزيقي في المرتبة الاولى . بالاضافة الى كونه غني بأشكال وفنون التمثيل مما يستهوي العاملين في المسرح من مختلف الاتجاهات الفكرية والبيئات الاجتماعية .

الهوامش والمراجع

- (١) — J. - P. Sartre, *Saint Genet, Comédien et martyr*, Paris Gallimard, P. 536.
- (٢) — Ibid., P. 25.
- (٣) — Ibid., P. 265.
- (٤) — Ibid., Pp. 331 - 334.
- (٥) — Ibid., Pp. 133 - 140.

يرى سارتر ان الشعر الحديث يشمل نمطين من انماط
توحيد الكون : الاول يركز على التمدد والتموضع ويضم
رؤى رامبو ونيتشه ، وهو تصور انفجاري للوجود - والثاني ،
يقوم على الإنكماشية والتمركز ، والى هذه الرؤية الإنكماشية
يمكن ضم شعراء مثل مالارميه (Mallarmé) وبودلير وجنيه
- وهي عبارة عن خيال ضاغط ومحدد لظاهر الوجود ،
ولون من التمرکز أو التكثيف حول قطب أو محور . وترادف
الكتابة عند جنيه « ارتكاب جريمة قتل » في حلم من احلامه ،
وتعتبر تزييفا أو تضليلا وغواية - وهي في آن مشروع تحرير
عن طريق الصاق جانب من الاغتراب والضياغ اللذين يعاني
منهما الكاتب بالآخرين . (Ibid., Pp. 466 - 506)

وتلفت الانتباه الى محاولة جورج بطاي (G. Bataille)
نقد منهج سارتر وعرض افكار جنيه وفقا لمبدأ المحرمات
(Transgression) الذي يشكل اساس فكره - الا ان هذه

المحاولة التي تتأثر الى حد كبير بأسلوب سارتر لا تقدم اعمال
جنية بطريقة متكاملة او متناسقة .

G. Bataille, **La Littérature et le mal**, Gall.,
Paris, Coll. « Idées », 1967. - 247 P. (Pp. 197-244)

- (٦) — Simone de Beauvoir, **La Force de l'âge**,
Pp., 136 - 137.
- (٧) — J. Lacan, « Le crime des Sœurs Papin. Motif d'un
crime paranoïaque », Revue Minotaure, 1933,
repris dans **Obliques** n° 2, P. 100 sq.
- (٨) — Genet, **Lettres à Roger Blin**, dans **Oeuvres
Complètes**, Paris, Gall., T. IV, P. 221.
- (٩) — J. Genet, **Le Balcon**, Ibid., Pp. 75 - 77.
- (١٠) — Lucien Goldmann, « Le Théâtre de Genet, essai
d'étude sociologique », paru dans **Structures men-
tales et création Culturelle**, Paris, UGE, 10 / 18,
1974. - Pp. 267 - 302.
- (١١) — J. Genet, **Oeuvres Complètes**, T. IV. P. 35 ? 36 :
Comment jouer le Balcon ».
- (١٢) — Ibid., P. 13 . « L'étrange mot d' », PP. 9 - 18.
- (١٣) — J. Genet, **Les Nègres**, Paris, L'Arbalète, 1963. 181
P. - Ed. précédée de « Comment Jouer les Nègres »
(PP. 5- 7), et illustrée de 33 photographies prises
au théâtre de Lutèce - La citation est à la page 13.

□ مدخل الى مسرح جان جنيه □

(١٤) — J. Genet, *Lettres à Roger Blin*, déjà cité, et « La famille de l'Ortie » paru dans *Le Nouvel Observateur*, 20 - 26 Avril, 1966.

(١٥) — J. Genet, *Les Paravents*, Paris, L'Arbalète, 1976 - 288 P.

يمكن التذكير هنا بأن المسرحية عرضت بالانكليزية على مسرح « دونار ريهيرال رووم » (اخراج بيتربروك) وباللغة السويدية في مسرح « الليتيرن » (اخراج كارلسن)

(١٦) — مثل صحيفتي « ملى داي سبيتش » ، و « هيراند ناوبوي سيل » ، ونص بعنوان « اني اتهم » لصالح انجيلا ديفز في مجلة « جون افريك » ١٠ تشرين الثاني سنة ١٩٧٠.

(١٧) — لوفوفيل اوبسرفاتور ، ٢٥ ايار ١٩٧٠ .

(١٨) — مقدمة كتاب « الاخوة سوليداد » من تأليف جورج جاكسون ، باريس ، غاليمار ، ١٩٧١ .

ونشرت له مجلة « شؤون فلسطينية » مقال في كانون الثاني عام ١٩٧٢ — كما كتب جنيه مقدمة لكتاب « نصوص » للسجناء من اعضاء « فرقة الجيش الاحمر » (ماسبيرو ، ١٩٧٧)

(١٩) — نشرت سنة ١٩٥٨ ، عند بلون (Plon)

(٢٠) — من حديث لجنيه نشر في صحيفة « فنون » ، ١-٦ ايار ١٩٥٧ .

(٢١) — جان جنيه ، الاعمال الكاملة ، باريس ، غاليمار ، الجزء الرابع ص ١٣ .

تعاليم تشيخوف

• بقلم: يغجاني سيدروف
• ترجمة: عبد الرحيم أبو ذكري



يحس الانسان اليوم بانار تعاليم تشيخوف في مجال النشر والمرح
السوفيتيين . يبدو للوهلة الاولى ان كلمة « تعاليم » ليست في مكانها
هنا . ففي أسلوبه - بمقارنته مثلاً مع ليف تولستوي - تكاد تختفي
كلية التعليمية والوعظ . لكن هذا ليس صحيحاً أبداً ، وكلما مر الزمن
برز بصورة أوضح التحيز التشيخوفي المندس عميقاً ، وظهرت أسطح
ملامح مثاله الانساني والاجتماعي ، يمكن القول إن كل فترة تاريخية في
القرن العشرين تقرأ تشيخوف بطريقتها الخاصة وتجده فيه بأسها وأمالها .

في وقت ما منذ زمن بعيد في روسيا كانوا يفسرون تشيخوف بأنه
« شاعر الفسق » و « ومغني السقوط » . وكنقيض « للتشاؤم »
التشيخوفي رفعوا بعدها شعاراً مستهلكاً آخر ، « التفاؤل الرومنتي » ،

□ تعاليم تشيخوف □

سوف تزرع بستانا جديدا اجمل من هذا (كلمات آنا من « بستان الكوز » وكل هذا تطرف . علينا ان نلاحظ هنا انه لا يوجد في تاريخ المسرح الروسي كاتب آخر مثله في صعوبة احراجه ومع ذلك لم يال المسرح جهدا في « كسبه الى صفه » .

ما السر ؟ ما سر معاصرة تشيخوف لنا ؟ لماذا ظل طوال ما يقرب من قرن واحدا من اكثر الكتاب قراء سواء في النشر او المسرح وسواء في داخل الاتحاد السوفيتي او خارجه ؟ ما الذي جذب الى ترائه انتباه كتاب روسيا المعاصرين المرموقين امثال زاليغين ، شوكشين ، تريفونوف ، ماكانين الذين حافظوا على تقاليد الجيل الجديد من كتاب المسرح مثل الكساندر ، قامبيلوف ، فلاديمير آرو ، ولودميلا بيتروشيفسكايا ؟

ان الصفة الرائعة في موهبة تشيخوف هي موضوعيته . وفي العالم الجمالي لتشيخوف . تعتبر الموضوعية احساسا اساسيا مبين ثراء الحياة ولا محدوديتها وعدم اكتمالها وحركتها . وهذا لا يعني اننا لا نشعر بالتعاطف مع هذا البطل او ذاك من ابطاله . غير ان التعاطف والتألم شيء ضيق المدلول وعابر . لكن قوة الموهبة التشيخوفية لا تدعو الى التعاطف بل الى التفهم . هذا يشبه قول سبينوزا « لا للبكاء ولا للضحك بل للفهم » .

ان تشيخوف يعيدك باتجاه واحد فلا ترى في الانسان بطلا او خاتنة (وظيفة) او مكبر . صوت لافكار الكاتب بل ترى وصفا معصلا ومعقدا حتى في ابتذاله ، لحياة الناس اليومية . لهذا يمكن ان نقول ان البطل الرئيسي في اعمال تشيخوف هو الزمن . انتبهوا كيف ان الزمن خلافا

لكل القوانين الكلاسيكية كثيرا ما يكون مساويا او حتى أكثر من الزمن الحقيقي ، الزمن الحياتي ، « إن الناس يشربون يأكلون وفي هذا الوقت تتحطم قلوبهم » ، انه هنا بالذات مجدد عظيم .

لقد فهم تشيخوف ايضا شيئا آخر : ان الانسان كثيرا ما يكون على غير ما يبدو لنا . والحياة اليومية العادية هي شكل يستطيع اي منا ان يعبر من خلاله عن جوهره وحقيقته تعبيرا لا يقل عما يكون في الظروف العصيبة . وان نشر الكاتب تريفونوف « وقصصه المملة » لدليل معاصر هام على الحيوية الطافية لتقاليد تشيخوف .

ان العطف الذي يحسه تشيخوف موجود في الحقائق الفنية والاخلاقية وفي تلك المرأة التي وجهها نحو القارى والمُشاهد ، فحين ينظرون اليها يصبحون اكثر وعيا وتفكيراً . ان تشيخوف لا يعطى في مغزى التاريخ والحياة ، فهو يأخذ بالانسان ويبين له الهوة بين ما ينبغي ان يكونه وبين وجوده الفعلي بين جوهره الاصلي وبين السراب اللفظي المزوق بين الحياة العادية والحياة الفعلية . ان تشيخوف يعالج فقط بعد وضع تشخيص صائب ولهذا فهو عطوف .

ان مسرحيات تشيخوف تعرض كثيرا ، لكن القليل من العروض فقط تقترب من فهم مبادئ تشيخوف الفنية فالمسرح بطبيعته يجنح نحو المنبرية والهدفية والتعليمية ، لهذا فمن الصعب التغلب على التناقض بين المسرحية وبين العرض المسرحي الذي يتناول تشيخوف . فبيتر بروك قد عرض في ربيع عام ١٩٨٣ مسرحية « بستان الكرز » ، وهي عرض كوميدى فخم للخواء الناتج عن الامكانيات البشرية المحدودة . لكن

□ تعاليم تشيخوف □

« الاخوات الثلاثة » ، التي عرضها المسرح الفني من اخراج فيميروفيتش دانتيشكو تبقى في ذاكرتي كأفضل عرض مسرحي .

ان الاخراج المسرحي السوفيتي قد تجاهل وقتنا طويلا تقاليد مسرح تشيخوف ، وكانت لهذا اسباب موضوعية فالثورة والحرب ضد التدخل الاجنبي وبناء القاعدة الاقتصادية الاشتراكية والحياة الجديدة كانت تتطلب موضوعات اخرى وابطالا آخرين . وقد انتصرت الحماسة للتغيير الحازم للواقع . اما الآن فقد حلت اوقات اخرى سارت فيها الحياة في طريق سلمى مستتب نسبيا . وعندها عاد تشيخوف بانتباهه العميق للروح الانسانية ونفسيات الابطال . وباهتمامه الحاد بتيار الحياة اليومية المستقرة .

لقد ظهرت اسماء جديدة في مجال المسرح . اعظمها موهبة هو بالطبع السيبيري الكساندر فاميلوف الذي رحل عنا للأسف قبل ان يبلغ الخامسة والثلاثين — فقد غرق في بحيرة بايكال . ففيه بالذات انتصر مبدأ تشيخوف حول تعدد المدلولات في شخصية البطل بل وعدم وضوحها وخفاء اعماقها . . يصبح هذا قبل كل شيء في مسرحية فاميلوف « صيد البط » فبطلها البالغ من العمر الثلاثين عاما المهندس زيلوف شخص فارغ مستهتر ولكنه اثناء معاناته من هذا الفراغ الداخلي يتنكر لأفضل ما في داخله .

لقد عرض فاميلوف على خشبة حياة روسيا الريفية المعاصرة وجعل الحوار المسرحي طازجا وخطب بشجاعة ما بين الالوان الماساوية والكوميديا في مسرحياته . إن تأثيره على المسرح عندما يمكن مقارنته بدور الكاتب فاسيلي شوكتشين في الحركة الادبية في الستينات والسبعينات . وهذان الكاتبان يربطهما الكثير في الفن بما في ذلك عبقرية تشيخوف .

دعونا نتحدث عن الحدث المسرحي الأبرز في موسكو عام ١٩٨٢ وهو عرض مسرحية الكاتب فلاديمير آرو من لينينجراد « تصوروا ، من الذي وصل ! » . ان الاحداث المسرحية تذكرنا « بستان الكرز » للكاتب العجوز يموت وورثته يضطرون لبيع منزله وقطعة الارض الملحقة به والاحداث تدور في يومنا هذا . فمن جهة هناك الملاك وهم جيلان من المثقفين السوفيت والعاملين في مجال الثقافة ومن جهة اخرى هناك المشترون - وهم من اصحاب المهن غير « الراقية » فمنهم حلاق وحمامي وعامل بار من منحذئ النعمة والاغنياء . لكن المؤلف لا يقف في صف اي منهم ابدا فهو يدين الجميع : هؤلاء واولئك ، بعضهم لانه يتظاهر بحماية الثقافة والاخلاق مع انه قد توقف منذ وقت طويل عن التصرف تبعا لها وبعضهم لبراغماتيته وجشعه . ومهما قال الطرفان عن نفسيهما فان قطبيهما متقاربان .

ARCHIVE

<http://archivebeta.sakshiit.com>

واخيرا اذكر اسما واحدا - لودميلا بيتروا شيفسكايا . الكاتبة المسرحية الموهبة القاسية الحروف انني تغفل في منطقة المشاعر الاكثر خفاء واللاوعي احيانا وطموحات الانسان المعاصر . وابطالها اناس عاديون وسكان مدن غالبا ما تكون حياتهم الشخصية غير موفقة ويتحرقون لدفع الصلات الانسانية العادية . ومهما بدت الحياة الروحية لابطالها قائمة فان ضوء الشعر والايمان الراسخ بأجل ما في الانسان يشقان الطريق الى مسرحياتها . وهذه ملامح تشيخوفية .

ان كاتبنا مسرحيا من هذا الطراز يتطلب اخراجا جديدا وفهما جديدا للمسرح وتقنية خاصة لفن التمثيل طبعا . وهنا نعتبر محنة النزعة الطبيعية التي تجلب معها المحاكاة السطحية للحياة خطرا كبيرا . يبدو

□ تعاليم تشيخوف □

لي أن المسرح يجب ألا ينسى بآية حال من الأحوال طبيعته الاحتفالية واللعبية ، وحتى عندما يفرق في الحياة اليومية وفي العادى فيجب عليه أن يستخلص منهما شرارات الفكرة العامة الخفية وأن يفعل هذا بطريقة مسرحية باهرة مركزة ومشروطة بطريقة معقولة . أن الفن المسرحي له وسيلتان جبارتان للتأثير على الجمهور هما المفاجأة والتعرف ، اللذان يترابطان كشكل ومضمون .

إن حضور تقاليد تشيخوف في حياة المسرح السوفيتي المعاصر والنشر لدليل على أن الكلاسيكية الواقعية الروسية لن تزول أهميتها وكذلك قيم الثقافة الإنسانية الرفيعة .

ترجمة : عبد الرحيم أبو ذكري

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



الأبعاد الفنية والموضوعية في مسرحيات تشيخوف

• بقلم: أحمد علي الهمداني



كتبت الباحثة الناقدة مادجاديثا ماسيليفناني كتابها « انطون بافلوفيتش تشيخوف . جوانب عبقرية عظيمة » . « قدمت الى القارىء في يومنا هذا آثار انطون بافلوفيتش تشيخوف الابداعية في ثلاثين مجلدا حوت أعماله الادبية ورسائله . واذا حاولنا ان نجتمع ما كتب عن تشيخوف في مجلدات فمن المحتمل ان تشغل ثلاثة الاف مجلد : لقد كتب عن تشيخوف اكثر بمئة مرة مما كتب هو نفسه . » وتضيف البروفيسورة كوزنيستوفا مادجاديثا « اما ما يتعلق بالكشف عن اسرار كلمة تشيخوف الفنية ، فبالرغم من ظهور مجموعة من المؤلفات الجيدة فان هناك نقصا كبيرا في هذا المجال كثير من هذه الاعمال عبارة عن فرضيات (دائما ما ينفي بعضها بعضا) ملاحظات شخصية ، مقدمات واحاديث عامة ... ومن المعروف أن النقص الموجود في بعض الاعمال المعاصرة عن تشيخوف يعود

الى انها كتبت « حول تشيخوف » أما محصلة نفاذهم الى مجاهل كلمة الفنان الاصيلة العظيمة فهي في بعض الاحيان لا شيء ، . هذا رأي الباحثة السوفيتية مارجاريتا ما سيليفنا كوزفيتسوا التي وهبت خمسة وعشرين عاما من حياتها لتشيخوف وأعماله القصصية الخالدة . وترى الباحثة ي. ف. سيريجوفا « ان المسرحيات بالذات قد جلبت للكاتب الهم العميق » . أجل جلبت المسرحيات الا ما لا تطاق . لقد اراد تشيخوف ان يتحدث فنا جديدا يخرج به عن اطار المألوف والمادي في تصوير ما هو مألوف وعادي في الحياة اليومية العادية . ان ما كتبه تشيخوف في مجال الفن المسرحي لا يتجاوز سبع مسرحيات وعشرة فودوفيل وصلت الى ايدينا . وكما نرى ان هذا العدد الضئيل من المسرحيات والفودوفيل قد دخل بالكاتب عالم الخلود المسرحي بلا حدود . لم يدخل الكاتب هذا العالم طرفة واحدة وانما بدأ بداية متعثرة في « جيل بلا اباء » ثم « ايغانوف » وبعدها « شيطان القابة » التي حولها تشيخوف فيما بعد الى « الحال فانيا » . على أن تشيخوف استطاع ان يحقق الجديد في المسرح تحقيقا حمل الكاتب وفنه الى الخلود في « النورس » ، « الخال فانيا » ، « الشقيقات الثلاث » ، « بستان الكرز » . ويجد كثير من الباحثين والدارسين ان الخيوط التجديدية في مسرح تشيخوف قد بدأت مع أول مسرحية كتبها هذا الكاتب الواقعي الكبير ، وتتكشف هذه الخيوط حتى تصل ذروتها في « النورس » وتصبح هي الاتجاه العام الذي يحدد تشيخوف المسرحي . اين اذن يكمن هذا الجديد في موضوع وفنية مسرحيات الكاتب ؟ وما هي الخصائص العامة للرؤسة التي تميز فن تشيخوف عن الفن المسرحي الذي سبقه والذي عاصره ؟ وكيف يرى النقد المعاصر اساليب التجديد الفني في أبعاد الكاتب الفنية والموضوعية ؟ هذا ما سنوضحه في الصفحات التالية .

دخل انطون بافلوفيتش تشيخوف في تاريخ المسرح الروسي والعالمي كاتباً مسرحياً جريئاً في التجديد الذي حملهُ إلى عالم المسرح ، أنشأ على حدة تعبير مكسيم جوركي « لونا جديداً من الفن الدرامي » - الكوميديا الفنتائية - كتب رونالد خبطني : « لهذا الرجل الذي لا يفوقه سوى شيكسبير مكانة في قلوب رواد المسرح » .

لقد عني تشيخوف بالفن المسرحي منذ فترة مبكرة ، إذ كتب وهو طالب في المدرسة الثانوية دراما « جيل بلا آباء » ومسرحيتين من فصل واحد « ليس عبثاً أن غنت الدجاجة » ، « وجدت المنحل على الحجو » . وقد عاد تشيخوف إلى كتابه المسرحية بعد أن أصبح كاتباً قصيصاً مشهوراً . تنعكس في مسرحيات الكاتب لوحات وخصائص وصفات الحياة الروسية في أواخر القرن التاسع عشر ، وأوائل القرن العشرين . وقد شكلت مسرحيات تشيخوف مرحلة كاملة في المسرح الروسي وأثرت تأثيراً كبيراً على التطور اللاحق للدراما والفن المسرحي .

مسرحيات الكاتب ترتبط ارتباطاً عضوياً بالفن المسرحي الروسي الذي سبق مرحلة تشيخوف وخاصة بتجربة تورجنيف الإبداعية وبأعمال أوستروفسكي المتأخرة . يرى الباحث السوفيتي أ. ي. ديفياكين المتخصص بتجربة تشيخوف الإبداعية أن « الفن المسرحي الروسي المفطور على المعاني السامية ، المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحركة التحدد ، المفطور على القضايا الهامة ، وحبوية وصدق الأحداث التي يصورها ، والاهتمام الغائي بالطباع والصفات الاجتماعية ، وليس بالمكائيد ، المفطور على التفرد الواضح لخصائص اللفظ والتركيب المعماري البسيط الجلي » (١) . كان في متناول الكاتب وهو يعيد صياغة الفن المسرحي العالمي .

(١) أ. ي. ديفياكين ، في مسرح تشيخوف ، ص ٢ ، عام ١٩٦٠ م ، دار المعرفة .

□ الإبداع الوضعية والفنية في مسرحيات انطون بافلوفيتش تشيخوف □

تشيخوف أثناء عمله في مسرحياته اعتمد على هذه الخصائص في الفن المسرحي الروسي مضيفا عليها تعابير الفريدة الخاصة به ، لم يقف عندها وإنما طورها تطورا مبدعا ، وأخذ ينمو نوا تصاعديا من عمل الى آخر فنيا وفكريا ، وراح ينظر الى مستقبل شعبه وبلاده نظرات جادة مليئة بالتفاؤل مغممة بالامل ، وينتظر الثورة في آخر حياته ويبشر بالحياة الجديدة الرجة .

لم يستطع النقد الادبي في عصر ما قبل الثورة ان يتغلغل في المضمون الفكري لاعمال هذا الكاتب لمدة طويلة ، ولم يفهم اسرار معانيه ومسح كثيرا من افكار الكاتب وادائه ، واتهم بعض النقاد تشيخوف بغياب المفاهيم والا فكرية ، وتمثلوه كاتبه - شاعر القضايا الحياتية التافهة ، ووصفوه في عداد الكتاب السوداويين الذين لا أمل في شفائهم وعدوه فنان طبقة النبلاء المنهارة ، المبررة عن احلام وافكار البرجوازية واصحاب الاعمال من أمثال لوباخين في « بستان الكرز » <http://Archivebeta>

بيد أنه الى جانب هذه التقويمات النقدية الباطلة لتجربة تشيخوف الابداعية ، فقد ظهرت في النقد الادبي الروسي ما قبل الثورة تقويمات آراء دقيقة صائبة في فهم معاني هذه التجربة استوعبت مسرح تشيخوف على أنه مسرح الافكار السامية الديمقراطية المتفائلة .

لقد تطلع النقد الادبي السوفيتي الى الكشف عن عمق الاصاله في المضمون الفكري والمحتوى الاجتماعي ، والى الكشف عن جمال الاشكال الجديدة في فن تشيخوف المسرحي ، وحرص على أن يتخلص من التقويمات والاراء النقدية الباطلة ، وعمل على أن يطور ويعمق التقويمات الصائبة التي قدمها النقد الادبي الطليعي في عصر ما قبل الثورة . وتشكلت في

□ الأبعاد الموضوعية والفنية في مسرحيات انطون بافلوفيتش تشيخوف □

النقد الادبي السوفيتي قناعات راسخة بان تشيخوف قد عكس في تجربته الابداعية افكار الحركة الديمقراطية العامة ، وان مفاهيمه ومعتقداته كانت غاية في التعقيد والتفاوت ، اذ وقف تشيخوف عند حدود الافكار السياسية الاجتماعية البرجوازية الديمقراطية التي اعانت هذا الكاتب العملاق في ان يتعمق ويعي العلاقات الاجتماعية وآفاق تطورها تعمقا واضحا جليا ينفذ الى معايير امورها وقضاياها . على ان تشيخوف تطلع الى المستقبل الافضل وكان . يحلم به ، وآمن بدون حدود بالشعب الروسي ، واحب بلده حبا عميقا صادقا . « انا مواطن ، انني احب وطني ، شعبي ، انني اشعر بواجبي ككاتب .. بضرورة تناولي حياة الشعب والامة ومستقبله » . هكذا يفهم تشيخوف رسالته في الحياة وقيمة تجربته الابداعية .

بدت قوة مفاهيم تشيخوف ومعتقداته في ادراكه العميق لا عدالة ، ولا معقولية النظام الاستبدادي المطلق ، وفي رفضه قوانين الحياة العتيقة التي عفى عليها الزمن المرتبطة بسلطة اصحاب الاراضي والاقطاع ، وفي نقده اللاذع اصحاب الاعمال ، وفي حقده وكراهيته كل ما يستعبد الانسان ويذلّه ، وفي كرهه ضيق الافق ، الخمول والتفاهة ، وفي تطلعه الشديد الى المستقبل .

تشيخوف كاتب ديمقراطي ، مواطن ، تجاوب مع قضايا الحياة التي اقلقت معاصريه كل القلق ، كتب في مسرحياته عن سيطرة التفاهة والدناءة ، التبلد والغباء ، الانانية ، عن التوحش والحيوانية ، عن المواهب المحدودة ، عن جمال وتراجيدية الوجود الانساني في ظروف الحكم المطلق والاضطهاد. والقمع ، عن التناقض بين احلام ابطال مسرحياته

□ الاعتماد الوضوعية والفنية في مسرحيات انطون بافلوفيتش تشيخوف □

الرائعة في حياة فضلى وعجزهم وعدم قدرتهم على تحقيق مثلهم العليا ،
عن حق الانسان في حياة سعيدة عادلة وعن العمل المبدع الخلاق كاساس
اعادة صياغة الواقع ، عن جوهر ودور طبقة النبلاء والبرجوازية وعن
طبقات وفئات اجتماعية اخرى في عصره . لقد وضع تشيخوف في اساس
مسرحياته افكارا اجتماعية « يجب ان تبصر الاعمال الفنية عن افكار عظيمة
محددة . ان تكون فقط رائعة ، جادة ... يجب ان تكون في العمل الفني
فكرة واضحة محددة .. » يقول الكاتب على لسان بطله الطبيب رودن في
« النورس » .

تكمُن أهمية الأعمال المسرحية التشيخوفية وقيمتها الاجتماعية في
ان الكاتب عرض فيها لا عدالة المجتمع الاستقراطي الذي يشوه حياة
الناس الروحية ، ودعا الى مجابهة هذا المجتمع ونضاله ، وصعود جمال
الحياة ، جمال الانسان ، وقدس العمل الانساني المبدع .

تشيخوف وهو يواصل ويعمق تقاليد الفن المسرحي الواقعي
النقدي ، حرص على أن تسود في مسرحياته الحقيقة الحياتية ، غير
المزوقة ، اليومية العادية . لقد صور المسرح الروسي قبل تشيخوف
الحياة اليومية العادية : جوجول في كوميديا « الزواج » تودجينيف في
كوميديا « فطور عند العميد » استروفسكي في كوميديا « انا سنار
سنحترمهم » وفي مسرحيات أخرى عديدة . بيد ان كتاب المسرح الذين
سبقوا تشيخوف يختارون لحظات من حياة ابطالهم العادية ، في مواقف
وظروف حادة وتحولات عنيفة . تشيخوف وقف في كل موضوع
متحدلق وقفة مبدئية .

□ الابداع الموضوعية والفنية في مسرحيات انطون بلخوفيتش تشيخوف □

لا يوجد عند تشيخوف ابطال غير عاديين في طبيعتهم أو في شرهم . إن المبدأ الفني الاساس في فن تشيخوف المسرحي هو تأكيد واثبات الجمال الروحي في الناس البسطاء ، وتصويرهم في ظروف طبيعية من لواقع الاجتماعي . لا يوجد عند تشيخوف حوادث خارقة شاذة غير مألوفة ، ولا توجد مواقف مبهمة غامضة واشتباكات في المواضيع . موضوع مسرحياته مبني على اساس « الالبطل » أي لا يوجد في هذه المسرحيات بطل رئيسي أو ابطال . وهذه علامة مميزة في فن تشيخوف المسرحي .

للمواضيع عند تشيخوف تفردا الخاص بها . دعا الكاتب الى الكتابة ببساطة عن الحياة اليومية العادية ، وتصوير الناس العاديين في ظروف حياتهم العادية في أواخر القرن لتاسع عشر واول القرن العشرين داخل الحياة الروسية . بيد أن الكاتب جسد في هذا الشكل البسيط كل التعقيدات الحياتية « افراحها واخوائها » ، إن المأساة الحقة تكمن في الحياة العادية اليومية بل في تفاهات الحياة وليس فقط في لقضايا الاستثنائية النادرة . وفي هذا المفهوم يوسع تشيخوف المفهوم الدرامي في الفن .

جوهر الصراع عند تشيخوف لا يكمن في تضارب الشخصيات القوية وتنافرها ، كما هو موجود في الادب المسرحي الذي سبقه ، وإنما في الوضع العصيب الذي يعاني منه الناس العاديون الصغار البسطاء الذين اضطهدتهم واستعبدتهم وامتعهم تفاهة ودناءة وانانية الواقع الاجتماعي . لا يوجد في مسرحيات الكاتب نضال مفتوح سافر تقوم به شخصيات المسرحية باستثناء فوينيتسكي وسيربيواكوف في « الخال فانيا » يسر الحدث بطيئا ، سلسا ، متزنا .

□ الإبداع الموضوعية والفنية في مسرحيات انطون بافلوفيتش تشيخوف □

يدخل ابطال تشيخوف في صراع ليس مع انفسهم ، وانما مع دعائم الحياة الاجتماعية التي تسحقهم .

على أن الكاتب وهو يعرض التناقض بين الناس والظروف التي تسحقهم ، لا يكشف عن تعقيداتها وحدثها . ولهذا فان الصراع بين الشخصيات والناس المتطاحين فكريا واجتماعيا لا يبلغ مداه لا يتكامل ولا يتحقق في نطاق واسع . فوينيتسكي في « الخال فانيا » بعد أن « يتمرّد » يبقى خادما عند سيربيرياكوف الذي تمرّد عليه الخال فانيا . الشقيقات الثلاث يستلمن مذكرات امام مضايقات ناثا الفظة . إن الكاتب يبني صراعه في مسرحياته على أساس اجتماعي سيكولوجي بينوي وليس على أساس اجتماعي سياسي .

إن المضمون في الفن المسرحي التشيخوف هو الذي يحدد الخصائص المميزة لشكل مسرحياته . ابطال تشيخوف داخليا غاية في التعقيد . الكاتب يوجد اهتمامه البالغ الى الكشف عن جوهر طباعهم وصفاتهم الاجتماعي السيكولوجي . وتجذب انتباه تشيخوف الدراما الداخلية في الانسان لا الخارجية الظاهرية . المبدأ الرئيسي في بناء الصور والشخصيات عند تشيخوف - عكس الطباع والصفات الحياتية التاريخية المحددة بكل تناقضات خصائصها الاجتماعية النفسانية .

وتسم بالاصالة والجدة خصائص ابطال الكاتب اللفظية النطقية . إذ يستخدم الكاتب الخصائص اللفظية كي يصور ابطاله بكل تعقيدات طباعهم وصفاتهم . يعرض تشيخوف في الخصائص اللفظية المتفردة ، في خصائص المفردات ، وتركيب الجمل عقل وثقافة وتكون طباع وهينة ابطاله . حديث الابطال في مسرحيات تشيخوف وسيلة تأكيد وفصح التشوه الروحي عند بعض الابطال ، وعرض الجمال الروحي عند بعضهم الآخر . ناثا في « الشقيقات الثلاث » المستبدة ، الفظة ، المتوحشة .

□ الإبعاد الموضوعية والفنية في مسرحيات انطون بافلوفيتش تشيخوف □

حديثها يمتلئ بالعبارات والجمل السوقية ، النافهة ، الإمرة القاسية ، المجاملة المتملقة .

خصائص دراما تشيخوف تكمن في استخدام الكاتب الكلمات ذات المعاني المتعددة ، في معاني ما وراء السطور . تشيخوف أكثر من غيره في الأدب الروسي استخدم استخداما واسعا الاحتياط في الكلام ، التحفظ في الكلام ، الإيماءات غير المكتملة . وتتوادي في مسرحيات الكاتب خلف الكلمات والإجابات التي قد تبدو لا قيمة لها معان واسعة وأفكار معقدة فيما وراء السطور ، مثال ذلك ترييليف وأمه في « النورس » يعبران عن علاقتهما المعقدة باقتباسهما فقرات من « هاملت » شيكسبير . وقد أعجب مكسيم جوركي إعجابا شديدا بفن تشيخوف في إقامة الخصائص اللفظية إبطاله ، ببساطة هذه الخصائص ، وجمال أشكالها المدهشة .

وتتجلى قوة التجديد في مسرحيات تشيخوف ، في فن تطور الحدث ، في الهيكل العام . كانت المسرحيات في الفن المسرحي الذي سبق تشيخوف والذي عاصره تنبني في هيكلها العام على أساس الحدث الواحد ، على أساس التطور المتتابع المطرد الواضح للصراع الرئيسي في الموضوع ، والاشتباكات الرئيسية . تشيخوف تخلص من هذه التقاليد ، إذ بنى مسرحياته على أساس التحامها بمجرى الحياة الطبيعي . فهو يقول بأن الناس في الحياة لا يطلقون النار على أنفسهم في كل لحظة ، ويعترفون بالحب إلى غير ذلك ، الناس في الحياة أكثر من أي شيء آخر يأكلون ، يشربون ، يتحدثون . ولهذا يجب في المسرحيات أن يذهب الناس ويأتوا ، يأكلوا ويشربوا ويتحدثوا عن الطقس ، ليس لأن الكاتب يريد ذلك وإنما ذلك هو ما يحدث في الحياة . الحدث في مسرحيات تشيخوف لا ينبني على أساس الاشتباكات وإنما على أساس الكشف عن الجوهر الداخلي للطباع والصفات الإنسانية ، وسيكولوجية الإبطال . أنه يدخل في مسرحياته الصراع المتعدد ويركز اهتمامه على صراع الإبطال مع الواقع .

□ الإبعاد الموضوعية والفنية في مسرحيات انطون بافلوفيتش تشيخوف □

ويمكن القول أن تشيخوف في أساس العناصر والظواهر الجديدة المسرحية التي أدخلها في الفن المسرحي وفي قوة تأثيره المسرحي ، هو الكاتب المسرحي الأول في الفن الواقعي النقدي كتب ستانيسلافسكي أن « تشيخوف معين لا ينصب لانه دائما يتحدث عما هو انساني تماما وليس كما هو عرضي خاص » (٢) .

تشيخوف كاتب روسي حمل في اعماله الخصائص القومية لشعبه . بيد أن افكار الكاتب الانسانية تمس افكار ومشاعر واهتمامات الشر في كل زمان ومكان ، اهتمامات الناس الشرفاء الطيبين . الكاتب الانكليزي برناردشو يؤكد على الاهمية الانسانية لمسرح تشيخوف ويرى أن تشيخوف يصور في مسرحياته ما كان « يجري في كل ضياء اوروبا » .

لقد امتلكت مسرحيات تشيخوف أهمية عالية ومكانة انسانية عالية في الفن المسرحي العالمي الذي يشكل تشيخوف الجزء الاهم في تراثه ، واثرت تجربة الكاتب المسرحية تأثير كبيراً على الاتجاهات المسرحية في مختلف مناطق العالم ، فكان مدرسة احتوت كثيراً من التلاميذ والمديرين الذين يتطلعون الى فنه ويحرصون على اقتفاء اثره ، وادراك اسرار ابعاده الفنية والموضوعية .

كتب مكسيم جوركي الى تشيخوف « قبا أيام شاهدت عرض « الخال فانيا » شاهدت ويكيت ، ... وصلت الى منزلي مصعوقاً ، مذهولاً من مسرحيتين ... لقد أحسست وأنا انظر الى أبطال المسرحية : بأن هناك من يقطعونني بمنشار مثلهم » (٣) .

* * *

(٢) ك. س. ستانيسلافسكي . المجموعة الكاملة في ثمانية مجلدات . المجلد (١) . موسكو . دار الفن ، ١٩٥٤ م . ص (٢٢١) .

(٣) مكسيم جوركي . المجموعة الكاملة في ثلاثين مجلداً . م (٢٩) . موسكو ، ١٩٥٤ م . ص (٤٦) .

في ظلمة الوادي السّحيق

In the Shadow of the Glen

مسرّحية من فصل واحد

• بقلم: ج. م. سبيخ
• ترجمة: د. عادل عبد الله

الشّهد: كوخ آخر في رأس وادٍ طويل في مقاطعة « وِكلو »
(Wicklow) مطبخ الكوخ . في الجزء الأيمن منه موقد
تشتعل فيه نار من نبات الخث . بجانب الموقد سرير
يستند على الحائط وقد سجي عليه جسم غطي بملاءة . وفي
النهاية الأخرى للغرفة يوجد باب وبجانبه طاولة منخفضة
ومكراس خشبية . وعلى الطاولة كأسان وزجاجة ويسكي
كانها هيات للسهر على جثة ميت وفنجانان وإناء شاي وكفّة
منزلية الصنع . هناك باب صغير آخر بجانب السرير .
تتحرك « نورا بيرك » (Nora Burke) في أرجاء الغرفة
ترتب بعض الأشياء وتشعل القناديل على الطاولة وتنتظر بين
الحين والآخر نحو السرير نظرة عدم الارتياح . هناك فرع

خفيف على الباب . تلتقط نورا من على الطاولة جراباً بداخله
تقود وتدسه في جيبها ثم تفتح الباب .

المتشرد : (من الخارج) عمت مساء يا ربة البيت .

نسورا : عمت مساء ايها الغريب العطوف . انها ليلة ليلاء ليساعدك
الله في سيرك في العراء والمطر ينهمر .

المتشرد : انها كذلك بالتأكيد وانا في طريقي الى « برتاس » (Brittas)
من معرض « اوغريم » (Aughrim) .

نسورا : هل تسير على قدميك ايها الغريب ؟

المتشرد : على قدمي الانتيين ، يا ربة المنزل . وعندما شاهدت النور
في الطابق الاسفل خطر بباني انه قد يكون لديك فنجان حليب
طازج وزاوية مريحة هادئة ينام فيها المرء . (يلقي نظرة خلفها
فيرى الرجل الميت) ليرحمنا الله جميعا !

نسورا : لا بأس عليك على كل حال ، ايها الغريب . ادخل من تحت
المطر .

المتشرد : (يدخل ببطء ويتجه نحو السرير) هل اسلم الروح ؟

نسورا : نعم ايها الغريب . انه ينكد علي عيشي حتى بعد وفاته ، رحمه
الله . لقد ترك لي عبثاً ثقبلاً : مائة رأس من الماشية في التلال
البعيدة . ولم يتم جمع أي خث للشتاء .

المتشرد : (يمعن النظر في الرجل الميت) منظره غريب كرجل ميت !

□ في ظلمة الوادي السحيق □

نسورا : (بمزيج من الفكاهة) لقد كان غريبا دوما ، ايها الغريب ،
وانني اعتقد ان سمة الغرابة في وجوه الاحياء تنعكس على
جثثهم .

المشرد : انه لمن الغرابة الشديدة حقا ان يترك مسجبا دون ان يوارى
مشواه الاخير .

نسورا : (تقترب من الفراش) لقد شعرت بالخوف ، ايها الغريب ،
لانه دعا علي باللعنة السوداء صباح هذا اليوم ان لمست
جثته عند وفاته فجأة او سمحت لاي شخص ان يلمسها
باستثناء اخته فقط ، وهي تميش على بعد عشرة اميال في
الوادي الكبير فوق التل .

المشرد : (ناظرا اليها ومومنا ببطء) انه الامر عجيب قوله بانه لا يريد
زوجته نفسها ان تلمسه وهو ميت بهدوء في فراشه .

نسورا : كان رجلا مسنا وغريبا ، ايها الغريب . وعلى التلال دوما كانت
تتوالد افكاره في الضباب الدامس (تسحب جزءا من الملاء
ضع يدك عليه الآن واخبرني ان كان ملمسه باردا بالتأكيد .

المشرد : هل تريد ان تلعن علي ، يا ربة البيت ؟ لن اضع يدي
عليه ولو اعطيت « لونهانانغان » (Lough Nahanagan)
وملؤها ذهباً .

نسورا : (تنظر بعدم ارتياح الى الجسم المسجى) ربما كانت البرودة ،
ايها الغريب ، غير دليل على وفاة امثاله لانه كان باردا دوما
خلال كل يوم من الايام التي عرفت فيها وخلال كل ليلة من
لياليها (تغطي وجهه وتبتعد عن الفراش) ولكنني اعتقد بانه

□ في ظلمة الوادي السحيق □

ميت بالتأكيد لانه كان يشكو منذ مدة خلت من الم في قلبه .
وفي هذا الصباح بينما كان ينوي السفر الى « برتاس »
(Brittas) لمدة ثلاثة ايام او اربعة أصيب بنوبة حادة ثم
ذهب الى فراشه قائلاً بأنه سيقتضي عليه عندما ترتفع الظلمة
في الوادي . وعندما غربت الشمس على المستنقع وراء الوادي
قفز قفزة كبيرة وصرخ صرخة عالية وتصلب كأنه غنمة ميتة .

المتشرد : (يرسم اشارة الصليب على نفسه) ليحل الله الطمانينة
على نفسه .

نسورا : (تصب له كأساً من الويسكي) ربما كان هذا الكأس افضل لك
من احلى حليب بقرة في مقاطعة « مكلو » .

المتشرد : ليجازيك الله القدير . ولكن هذه الكأس في صحتك . (يشرب)
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

نسورا : (تعطيه غليوناً وتبغاً) ليست لدي أية غلايين سوى غلايينه ،
ايها الغريب ، ولكنها غلايين حلوة للتدخين .

المتشرد : شكراً لك ياربة البيت العطوف .

نسورا : اجلس الآن ايها الغريب وخذ راحتك .

المتشرد : (يملأ غليوناً وينظر في ارجاء الغرفة) لقد مشيت مسافات
كبيرة في هذا العالم ، ياربة المنزل . ورايت العجائب ولكنني
لم ار مناسبة سهر على جثة ميت حتى هذا اليوم تقدم فيها
خمر بديعة وتبغ جيد وخيرة الغلايين وليس هناك من يذوقها
سوى امرأة .

نسورا : ألم تسمعي اقول بأنه توفي بعد أن غربت الشمس ؟ وكيف
استطيع أن أترك المنزل وأسير في الوادي لآخبر الجيران وأنا
امراة وحيدة وليس بجواري اي منزل ؟ .

المتشرد : (يشرب) آمل أن لا اكون قد قلت ما يسيء اليك ، يا ربة
المنزل .

نسورا : ليس في الحياة اساءة . كيف يستطيع امثالك ، وهم يمرون
في الليلة المظلمة ان يعرفوا الوحدة التي شعرت بها وليس
بجواري منزل ابدا .

المتشرد : (يجلس) لقد عرفت ذلك حقا . (يشعل غليونيه فيظهر ضوء
حاد تحت وجهه المتهك) لقد خطر ببالي وأنا ادخل في الباب
بان هناك نساء وحيدات كثيرات يخفن من امثالي في مثل هذه
الليلة المظلمة في مكان اقل وحشة من هذا المكان حيث لا يرى
انسانان حيوان الضوء الخافت الذي يشع من الزجاج .

نسورا : (ببطء) انني اعتقد بأن الكثيرات قد يخفن ولكنني لا اعلم
كيف أخاف من متسول أو أسقف أو أي رجل منك . (تنظر
تجاه النافذة وتخفض صوتها) ان ما يخيف المرء هو اشياء
اخرى غيركم ، ايها الغريب .

المتشرد : (يلتفت الى الخلف مرتجفا قليلا) بالتأكيد . ليساعدنا الله
جميعا .

نسورا : (تنظر اليه للحظة بغضول) انك تقول ذلك ايها الغريب ، كأنك
تخاف بسهولة .

المتشرد : (يتكلم بحزن) كيف توجهين الي مثل هذا السؤال ، يا ربة البيت ، وأنا من يسير الليالي الطوال وبعبير التلال وقد غطاها الضباب في وقت تبدو فيه العود الصغيرة كبر ذراعك والارنب كبر الفرس الكमित وغمر الخث كبر الكنيسة الشاهقة في مدينة دبلن ؟ لو كنت ممن يخاف بسهولة ، اني اقول ذلك ، لحجر علي منذ زمن بعيد في مصحح « ريتشموند » (Richmond Asylum) أو لهمت على وجهي في التلال الخلفية لا يكتسني سوى قميص عتيق ، أو لاكتني الفرمان كما اكلت « باتش دارسي » (Patch Darcy) - ليغمده الله برحمته - في العام المنصرم .

نسورا : (باهتمام) هل عرفت دارسي ؟

المتشرد : ألم اكن أنا آخر من سمع صوته الحي في هذا العالم كله ؟

<http://Archivebeta.Sakhrnt.com>

نسورا : كانت هناك قصص كثيرة عما اشيع آنذ . ولكن هل يستطيع المرء أن يصدق ما يقوله الناس في الوادي ؟

المتشرد : ما اشيع لم يكن كذبا يا ربة البيت . كنت امر من اسفل الوادي في ليلة مظلمة كهذه الليلة وكانت الاغنام تربض تحت الخندق وكل منها تسعل وتغص كأنها رجل عجوز في المطر الشديد والضباب . ثم سمعت شيئا يتحدث حديثا غريبا لا يمكن أن تصدقيه البتة ، كاذك قد افقت من الاحلام . فقلت لنفسي : يا رحيم يا الله ! اذا سمعت مثل هذا الصوت ثانية من الضباب الدامس فانا لا محالة هالك . ثم ركضت وركضت حتى وصلت الى « راثفانا » (Rathvanna) في اسفل الوادي .

فسكرت تلك الليلة وسكرت في الصباح وسكرت في اليوم الذي تلا . وانا في طريقي من مكان السباق فيما وراء الوادي وفي اليوم الثالث وجدوا دارسي . ثم علمت ان الذي سمعته كان دارسي فزال عني الخوف .

نسورا : (تتكلم بحزن وببطء) : رحم الله دارسي . لقد كان دائما يزور هذا الكوخ في طريقه ذهابا الى اعلى الوادي وايابا وكنت اشعر بالوحدة لمدة طويلة بعد ذهابه . (تنظر الى السرير وتخفض من صوتها وتكلم بوضوح كبير جدا) ثم شعرت بالسعادة ثانية - اذا كانت هناك سعادة للانسان في هذه الحياة - ايها الغريب ، لانني اعتدت على الوحدة .

(توقف قصير ثم تنهض نورا)

نسورا : هل شاهدت احدا ، ايها الغريب ، في نهاية الطريق قادمًا من « اوغريم » (Aughrim) ؟ .

المتشرد : كان هناك شاب ومعه قطيع من نعاج الجبال يركض خلفها في جميع الاتجاهات .

نسورا : (وعلى شفيتها ابتسامة) بعيدا في اسفل الوادي ايها الغريب؟

المتشرد : في جزء منه فقط . (تملأ نورا ابريق الشاي وتضعه على النار) .

نسورا : اذا كنت لا تخاف بسهولة ربما ترضى بالبقاء هنا مدة قصيرة وحيدا منه .

المتشرد : بالتأكيد فان الرجل الميت لا يسبب اي اذى .

نورا : (تتكلم بنوع بنوع من التحفظ وضبط النفس) انني ذاهبة غربا لمسافة قصيرة ، ايها الغريب ، لانه بنفسه كان يذهب بين ليلة واخرى ويصفر في ذلك المكان فيأتي الشاب الذي كنت قد شاهدته - وهو مزارع اتي من البحر ليسكن في كوخ وراء الوادي - ليسألنا ان كان هناك عمل يعمل به . وانا هذه الليلة ارجب في حضوره ليذهب الى اسفل الوادي ليخبر الناس بأنه توفي .

المتشرد : (ينظر الى الجسم الملفوف بالملاءة) سأذهب اليه بنفسي ، يا ربة البيت . ولن ادعك تهلكين تحت المطر الغزير .

نورا : لن تجد طريقك ايها الغريب ، فهناك ممر ضيق بين قناتين فقط حيث يمكن لحمار وعربة ان تنفقا (تضع شالا على راسها) - ارتح اقف هنا وصل من اجل روحه ولن يطول بي المقام .

المتشرد : (يتحرك بعدم ارتياح) هل لي في ابرة حادة وخيط رمادي - ففي الابرة سلامة كبرى - يا ربة المنزل ، لانني ارجب في وضع غرزة هنا وغرزة هناك في معطفي القديم بينما اصلي على روحه وهي في طريقها عارية الى قديسي الله .

نورا : (ناخذ ابرة وخيطا من القسم الامامي من رداها وتعطيه اياها) اليك الابرة ايها الغريب . انني اعتقد انك لن تشعر بالوحدة وانت المعتاد على التلال الخلفية . اليس الرجل الميت نفسه اكثر صحة من الجلوس وحيدا مع عويل الريح وانت لا تعرف باي شيء تشغل فكرك .

المتشرد : (ببطء) هذا صحيح بالتأكيد وليرحمنا الله جميعاً . (تخرج نورا ويبدأ المتشرد بخياطة احدى الرقع في معطفه وهو يردد ترنيمة « من الاعماق » (١) بصوت خافت . وفي لحظة تسحب الملاء الى الاسفل ويظل « دان بيرك » ويتحرك المتشرد بعدم ارتياح . ثم ينظر الى الاعلى ويقفز قائماً على قدميه بحركة ذعر .)

دان : (بصوت أجش) لا تخف ايها الغريب فالميت لا يستطيع ان يسبب اذى لاحد .

المتشرد : (يرتجف) لم اقصد اي اذى يا صاحب الفضيلة . تتركني في راحة لاصلي صلاة قصيرة على روحك ؟ (تسمع صفرة طويلة من الخارج)

دان : (يجلس في فراشه ويتكلم بنفسه) آه ! ليصلحها الشيطان ... اسمع ذلك الصغير ، ايها الغريب ؟ هل سمعت في حياتك امرأة اخرى تستطيع ان تصفر هكذا باصبعين في فمها ؟ (ينظر الى الطاولة نظرة استعجال) لقد اهلكني العطش ! حزرلي قليلا بسرعة قبل ان تعود .

المتشرد : (يتردد) الست ميتاً ؟

دان : كيف اكون ميتاً وأنا أشعر بالجفاف كعظمة مخبوزة ، ايها الغريب ؟

المتشرد : (يصب الويسكي) ماذا ستقول اذا شممت رائحة الويسكي تفوح منك . انني لا اعتقد أنك تتظاهر بالموت دون سبب .

(١) « من الاعماق » هي الترنيمة التي يرددها الكاثوليك عند دفن الوتى .

دان : هذا صحيح ، أيها الغريب . ولكنها لن تقترب مني أبدا ولا
استطيع الاستمرار فيما أنا عليه طويلا بعد الآن . انني أشعر
بتصلب في ظهري وعجز في قد خلدرا وذبابة الشيطان تستحك
أنفي . لقد كدت أموت من كبت رغبتني بالمعص بينما تثرثر
انت عن المطر وعن دارسي - (**بمرارة**) . ليت الشيطان يجعله
يفص فيختنق - وعن الكنيسة الشاهقة (**يصيح بنفاذ صبر**)
اعطني تلك الويسكي . أتريدها ان تعود قبل ان ادوق قطرة
منها بالمرارة ؟ (**يعطيه المتشرد الكاس**) .

دان : (**بعد ان يشرب**) اذهب الى تلك الخزانة واتني بعضى سوداء
تراها في الزاوية القريبة بجانب الحائط .

المتشرد : (**ياخذ عصي من الخزانة**) هل هي هذه العصا ؟

دان : نعم ، أيها الغريب . لقد احتفظت بهذه العصا مدة طويلة لانه
لدي امرأة سيئة في هذا البيت . <http://ArchiVe>

المتشرد : (**بنظرة غريبة**) هل هي نفسها ، يا رب البيت ، وهي امرأة
عظيمة عندما تتحدث ؟

دان : انها هي بالتأكيد . انها امرأة سيئة ، امرأة سيئة لرجل عجوز
وانا شيخ . ليساعدني الله مع انه لا زال لدي ذراع .
(**ياخذ العصا في يده**) انتظر الآن بعض الوقت وسترى منظرا
رائعا في هذه الغرفة خلال ساعتين او ثلاث (**يتوقف ليستمع**)
هل اسمع صوت انسان في الاعلى ؟

المتشرد : (**يصفي**) هناك صوت يتحدث في المر .

□ في ظلمة الوادي السحيق □

دان : ضع تلك العصا هنا في السرير وشد الملاءة الى حالها السابق
(يغطي نفسه بمعجلة) تظاهر بالنوم الآن ولا تبج بما تعرف
والا قضيت على حياتك ولولا المعطش الشديد الذي كان
سيقتضي علي لما اعلمتك بشيء .

المتشرد : (يغطي راسه) لا تخشى شيئا يا رب البيت . ماذا اعرف من
امثالك لافوه بكلمة او لا تدخل بيدي لوقوفك عن امر ؟ (يعود
الى المدفأة ويجلس على الكرسي وقد ادار ظهره للسرير ويشغل
نفسه في ترفيع معطفه) .

دان : (يصبح من تحت الملاءة بمشاكسة) ايها الغريب .

المتشرد : (بسرعة) اصمت ، اصمت ، اهدأ . انني اقول لك انهما
قادمان الآن وهما على الباب . (تدخل نورا وخلفها
« مايكل دارا » (Michael Dara) وهو شاب طويل تبدو
عليه البراعة)

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

نورا : لم اطل عليك ايها الغريب البتة ، لانني قابلته على المر .

المتشرد : طال تدخلك في هذا الامر ، يا ربة البيت .

نورا : الم تبدو اية علامة عليه ؟

المتشرد : ولا اشارة البتة .

نورا : (لمايكل) اذهب اليه الآن واسحب الملاءة وانظر اليه ، يا مايكل
دارا وسترى ان ما قلته لك هو الصدق .

مايكل : لن افعل ذلك فانا اخاف من الموتى (يجلس على كرسي جانب
جانب الطاولة مواجه المتشرد . تضع نورا ابريق الشاي على
على علاقة ادنى من علاقات الاواني وتكس الخث تحته .)

نورا : (تلتفت الى الشريد) اترغب في شرب كأس من الشاي معي ومع الشاب ، ايها الغريب او (تتكلم بالفتح اكبر) تفضل ان تذهب الى الغرفة الصغيرة المجاورة وتستلقي على الفراش برهة . انني اعتقد انك اهلكك نفسك من المشي تحت المطر مسافة طويلة .

التشرد : هل تريدني ان اذهب واتركك وانت تسهرين على ميت ، يا ربة البيت ؟ هذا ما كن افعله ، (يتناول جرعة من كاسه التي احتفظ بها الى جانبه) وانا عازف عن شايبك ايضا .
(يستمر في ترفيع معطفه ، بينما نورا تعد الشاي)

مايكل : (بعد ان ينظر لبرهة الى التشرد بشيء من الاحتقار) معطفك سيء ليساعدك الله وانا اعتقد بانك تخطئه بشكل سيء ايضا .

التشرد : لئن كنت خياطاً سيئاً فانه لراع سيء ذلك الذي يركض خلفا واماماً وراء حفة من النعاج كما شاهدتك تفعل هذا اليوم ، ايها الشاب ، وانت عائد من المعرض . (تعود نورا الى الطاولة)

نورا : (الى مايكل في صوت منخفض) لا تهتم به ابداً ، يا مايكل دارا . لقد تناول بعض الخمر وسرعان ما سينام .

مايكل : إن ما يقوله ليس كذبا . لقد اهلكتني حقاً . لقد كن عبيدات يركضن الى شوفان هذا الرجل وقس ذاك الرجل ، يتدحرجن في المستنقعات الحمراء حتى كن اقرب شبحا بقطيع من الماعز المسن منهن الى الغنم . إن نعاج الجبال لنسل غريب ، يا نورا بورك ، وانا لست مضادا عليهن البتة .

□ في ظلمة الوادي السحيق □

نسورا : (تركز ادوات الشاي) لقد سمعت الناس تقول لا يستطيع احد ان يسوق نعجة الجبل الا من ترعرع في وادي فليور (Glen Malute) وفي « راتفانا » في اعلى الوادي وفي « وادي إمال » (Glen Imal) ، رجال مثل باكش دارسي رحمه الله الذي كان يسوق خمسمائة غنمه ويستطيع ان يفتقد احداها دون ان بعدها ابدا .

مايكل : (بعدم ادتياح) هل هو الرجل الذي جن في العام الماضي ؟

نسورا : بالتأكيد .

المتشرد : (باسى) لقد كان رجلا عظيما ايها الشاب ، رجلا عظيما انا اقول لك . لم يكن هناك حمل من قطيعه لا يعرفه حتى قبل ان يوسم ، ويستطيع الركض من هنا الى مدينة دبلن دون ان يلتقط أنفاسه .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

نسورا : (تستدير بسرعة) لقد كان رجلا عظيما حقا ، ايها الغريب . انه لامر رائع حقا ان تسمع رجلا حيا يقول قولا حسنا عن رجل ميت مات مجنونا .

المتشرد : انني اقول الحقيقة ، رحمه الله . (يضع الابرة تحت ياقعة معطفه ويهيئ نفسه للنوم في زاوية المدخنة . تجلس نسورا قرب الطاولة وقد ادارت ظهرها الى السرير) .

مايكل : (ينظر اليها نظرة غريبة) لقد سمعت هذا اليوم ، يا نسورا بورك ان باتش دارسي كان يسير صعدا وهبوطا فوق الممر اسفل المنزل وعلمت انه ما مر صباحا او ليلا الا وتحدث معك .

نورا : (في صوت منخفض) إن ما سمعته لم يكن كذبا ، يا مايكل دارا .

مايكل : انني اعتقد انك تنشدين معرفة قوة الرجال اذا كنت تعيشين في مكان موحش .

نورا : (تمطيه شايه) في المكان الموحش يشعر المرء بحاجة التحدث الى انسان ما ويفتش عن انسان عندما يحل المساء . واذا كنت اسمي للتعرف على قوة الرجال فقد كانوا رجلا رائعين لانني كنت طفلة صعبة الارضاء كما كنت بنتا صعبة الارضاء (تنظر اليه بشيء من الصرامة) وانا امرأة صعبة الارضاء هذا اليوم ، يا مايكل دارا . وانا لا اقول لك الا الصدق .

مايكل : (ينظر ليتأكد من أن المستشرد قد نام ، ثم يشير الى الرجل الميت) هل كنت امرأة صعبة الارضاء عندما رضيت به زوجا ؟

نورا : كيف استطيع العيش عندما اصبح عجوزا اذا لم اتزوج رجلا يمتلك مزرعة فيها ابقار ولديه اغنام على التلال الخلفية ؟

مايكل : (يتأمل) هذا صحيح يا نورا ، وربما لم تكوني حقا ؛ لان المزرعة جيدة المرعى وان كانت موحشة . لقد خطر لي انه قد ترك مبلغا جيدا من المال .

نورا : (تأخذ الجراب بما فيه من مال من جيبها وتضعه على الطاولة) لقد فكرت خلال الليالي الطوال انني كنت شديدة الحمق آنشد ، يا مايكل دارا ؛ لانه ما فائدة مزرعة صغيرة فيها ابقار واغنام على التلال الخلفية عندما تجلس وانت تنظر من باب مثل ذلك الباب ولا ترى سوى الضباب يتدحرج اسفل

□ في ظلمة الوادي السحيق □

المستنقع ثم ترى الضباب ثانية يتدحرج اعلاه ، ولا تسمع سوى الريح تعول في بضعة اشجار كسرتها العاصفة القوية :
والجداول تزار بالامطار .

مايكل : (ينظر اليها بعدم ارتياح) ما الذي يضيرك هذه الليلة يا نورا
بيرك ؟ لقد سمعت أن مثل هذا القول يردده رجال أمضوا وقتا
طويلا في التلال الخلفية .

نورا : (تضع النقود على الطاولة) انها ليلة سيئة وموحشة ، يا
مايكل دارا . ألم تمض علي مدة طويلة وأنا في اسفل التلال
الخلفية أمكث هنا اسلق اطعام له وللخنازير الصغيرة واخبر
كمكة عندما يحل الليل ؟ (تضع النقود في اكوام صغيرة بهمة
فاترة) ألم اجلس هنا فترة طويلة في الشتاء والصيف والربيع
الجميل بينما الصفار تكبر خلفي وكبار السن يموتون . وقد
قلت لنفسي مرة : انظري الى ماري برايان (Mary Brien)
التي لم يزد طولها على (تشير بيدها) بينما انا بنت بديعة
وقد انجبت حتى الآن طفلين وهناك ثالث قادم خلال ثلاثة
اشهر او اربعة . (تتوقف)

مايكل : (يمر فوق ثلاثة اكوام) ثلاثة جنيهات هنا ، يا نورا بيرك .

نورا : (تستمر في نفس الصوت) واقول لنفسي مرة ثانية : انظري
الى « بيجي كافاناغ » (Peggy Cavanagh) ذات اخف يدين
في حلب البقرة الصعبة الحطب وفي قلب الكمكة . ها هي الآن
تدور في الطرقات او تجلس في بيت قديم قدر ولم يبق لها في
فمها اسنان وقد فقدت عقلها ولا شعر على رأسها اكثر مما
يرى على تلة بعد حرق الجولق عنها .

مايكل : خمسة جنيتها وعشر شلنات ورقية . وهذا بالتأكيد مبلغ جيد . ليست هذه هي الطريقة التي يفترض أن تتحدثي بها وانت على وشك الزواج من شاب ، يا نورا بيرك ؛ وقد قالوا في المعرض ان خرافي الصغيرة هي خير الخراف وقد حصلت على سعر فخم لانني ليست الآن احمقا في عقد الصفقات عندما تكون خرافي الصغيرة جيدة .

نسورا : ما المبلغ الذي حصلت عليه ؟

مايكل : عشرون جنيتها للجميع ، يا نورا بيرك . نحسن صنعا الآن اذا انتظرنا حتى يرتاح في قبره « الكنائس السبع » (Seven Churches) ثم نتزوجيني في كنيسة « رانفانا » ثم ادعى الاغنام على تلة تمتلكونها في الجبل الخلفي ولن يكون هناك ما نخشى ان تفكر به عندما ينزل الضباب .

نسورا : (تصب له بعض الويسكي) لم اتزوجك يا مايكل دارا ؟ ستشيخ وساشيخ . وفي فترة قصيرة ، اقول لك ، ستكون جالسا هنا في سريرك - تماما كما كان يجلس وفي وجهك ارتجاف واسنانك تنساقط والشعر الابيض يحيط براسك ويبرز من حولك كشجرة تغفر الاغنام من فتحة فيها . (يجلس دان بيرك دون ضجة من تحت الملاءة ويده على وجهه والشعر الابيض يبرز من حول راسه) .

نسورا : (تستمر في حديثها ببطء دون ان تسمعه) انه لامر محزن ان يشيخ المرء ولكنه بالتأكيد شيء غريب . انه لشيء غريب ان يرى المرء شيئا يجلس هناك في فراشه ولا اسنان له في

□ في ظلمة الوادي السحيق □

فيه كلمة خشنة وذقنه كالحاء طرف لوح من خشب البلوط
تنوي أن تصنع منه بابا . ليغفر الله لي يا مايكل دارا .
سنشيخ جميعا ولكن ذلك أمر غريب بلا شك .

مايكل : أنك تشعرين بالوحشة لعيشك مدة طويلة مع رجل عجوز ،
يا نورا ، وانت تتكلمين ثانية كقطيع يبرز من الضباب الكثيف
(يضع ذراعه حولها) ولكنها ستكون حياة بديعة ستعيشينها
الآن مع شاب ، حياة بديعة بالتأكيد (يعطس دان بعنف .
يحاول مايكل أن يصل الى الباب ولكن دان يقفز من الفراش
في ملابس بيضاء غريبة وعصاه في يده ويسبقه اليه ويسنده
بظهره .)

مايكل : يا ابن الرب انقذنا . (يضع شارة الصليب على نفسه ويتجه
خلفا عبر العرفة) .

دان : (رافعا يديه عليه) والآن لن تزوجها عندما ابلى تحت
« الكنائس السبع » وسترى ان الشيء الذي ساعطيه لك
سيتمكك الى الجبال الخلفية عندما تشتد الريح .

مايكل : (لنسورا) اخرجيني من هذه الورطة ، يا نورا ، من اجل محبة
الرب . لقد فعل دوما ما طلبته منه ، وانني اعتقد بأنه سيحبني
طلبك الآن .

دان : (يلتفت نحوها) لا يهيك بكثير أو قليل ان كنت حيا أو ميتا
ولكن ستنتمي الآن اوقاتك البديعة وجميع حديثك عن
الشباب والشيوخ وعن الضباب يرتفع وينزل . (يفتح الباب)
ستخرجين من هذا الباب الآن ، يا نورا بورك ، ولن تضعي
قدمك فيه ثانية غدا أو بعد غد أو في أي يوم من أيام حياتك .

المشرد : (يقف) إن ما تقوله لامر صعب على رجل شيخ ، يا رب المنزل . وماذا تستطيع مثلها ان تفعل اذا شردتها في الطرقات .

دان : لتهم على وجهها مثل « بجي كفناغ » ولتستجد النقد عند تقاطع الطرق ، أو تبيع الاغاني للرجال . (الى نورا) اخرجي الآن يا نورا برك وسرعان ما ستشيعي من تلك الحياة التي ذكرتها لك ، وسرعان ما تتساقط اسنانك وسيكون راسك كشجرة فتحت الاغنام ثغرة فيها . (يتوقف . تلتفت نورا نحو مايكل)

مايكل : هناك اتحاد بديع في « راتدرم » . (Rathdrum)

دان : ان امثالها لا يذهبون هناك ابدا . انها ستسير على الطرقات الموحشة وتخبي نفسها حتى تأتي نهايتها فيعثرون عليها متمددة أسفل خندق كفنمة مينة وقد تجمع عليها الصقيع او ربما العناكب الكبيرة التي اتبني عليها خيوطها .

نورا : (بغضب) وماذا ستكون في ذلك اليوم ، يا دانيال برك ؟ وما هو حالك في ذلك اليوم بعد ان يكون قد مضى عليك زمن طويل وانت في قبرك ؟ لانك سيء حياً وستكون سيئاً مماتاً . (تنظر اليه للحظة بوحشية ثم تشيع بوجهها وتكلم بحزن ثانية) ولكن عندما يأتي الموت ، يادانيال برك ، لا يستطيع أحد تجنبه . لن تستطيع تجنب الموت عندما تنهض من فراشك والريح تهب عليك والمطر ينهمر وانت شبه عار .

دان : ستكونين فخورة وسعيدة ان مت يوم تفارقيني . (يشير الى الباب) اخرجي من ذلك الباب ، هذا ما اقوله لك ولا تمرى من هنا ان كنت جائعة او بحاجة الى فراش .

□ في ظلمة الوادي السحيق □

المتشرد : (مشيراً الى مايكل) ربما يرغب هو نفسه اخذها .

نورا : ماذا سيفعل بي الآن ؟

المتشرد : يعطيك نصف فراش ناشف وطعاماً جيداً في فمك .

دان : هل تظنه احبباً ، ايها الغريب او انك نفسك ولدت احبباً ؟
اخرج من ذلك الباب واذهب معها ، ايها الغريب وان انهمر
المطر لانك ولا شك قد اكثرت من الكلام .

المتشرد : (يذهب الى نورا) سنذهب الآن ، ياربية البيت . المطر
يتساقط ولكن الهواء لطيف وربما سيكون الصباح رائعاً
بمشيئة الله .

نورا : ما نفع الصباح عندما يحل بي الدمار بالتأكيد وعندما اموت
وانا اجوب الطرقات ؟

<http://Archivebeta.Sakina.com>

المتشرد : لن تموتي معي ياربية المنزل وانا اعرف جميع اساليب الحصول
على الطعام ... سنذهب الآن ، هذا ما اقوله لك . وعندما
تشعرين بالبرد والصقيع والمطر الشديد وبالشمس ثائية
والرياح الجنوبية تهب على الوديان ستجلسين على خندق
مبلىل كما تجلسين في هذا المكان وانت تهرمين مع كل يوم يمر
وستقولين مرة : انه لمساء رائع باذن الله ومرة اخرى انها ليلة
ليلاء . فليساعدنا الله ولكنها ستمر بالتأكيد وستقولين ...

دان : (يذهب اليهما صانحاً بترهم) اخرجنا من ذلك الباب ، اقول
لكما ، وثرثرا اسفل الوادي . (تقوم نورا بجمع بعض الاشياء
في شالها) .

المتشرد : تعالي معي الآن ياربة البيت ، ولن تسمعي ثرثرتي فقط ، بل ستسمعين اصوات مالك الحزين فوق للبحيرات السوداء وستسمعين الطيهوج والبوم معها والقبرات والدايحج الكبار عندما تكون الابام دافئة ولن تسمعي من امثالها أي حديث عن الهرم كما حدث لبيجي كافاناغ ولا عن فقدان شعرك ولا بصرك بل ستسمعين اغان بديعة عندما ترتفع الشمس في السماء ولن يكون هناك اي رجل عجوز يصفر عند التنفس في اذنك مثل غنمة مريضة .

نسورا : انني اعتقد بانني انا التي سأصفر عند التنفس آئذ بسبب نومي تحت قبة السماء عندما يكون الليل باردا . ولكنك ايها الغريب ، ذا حديث بديع ، وسأذهب معك نفسك . (تذهب نحو الباب ثم تلتفت الى دان) انك تعتقد انك تقوم بعمل بديع بتظاهرك بالموت ولكن ما العمل الذي قمت به ؟ كيف تستطيع امرأة ان تعيش في مكان منعزل مثل هذا المكان ولا تجري حديثا مع الرجال المارة ؟ وكيف تستطيع انت ان تعيش منذ اليوم دون ان يكون هناك من يهتم بأمرك ؟ وأي حياة ستعيش سوى الحياة السوداء ، يا دانيال بيرك ، ولن يطول الزمن ، اقول لك ، حتى تستلقي نائمة تحت تلك الملاءة وانت ميت بالتأكيد . (تخرج مع المتشرد . يحاول مايكل ان ينسل خلسة ولكن دان يوقفه) .

دان : اجلس الآن وخذ قليلا من هذه المادة ، يا مايكل دارا . لقد اصابني عطش شديد ولا زال الليل في اوله .

□ في ظلمة الوادي السحيق □

مايكل : (يعود الى الطاولة) وانا اشعر بالجفاف الشديد بكل تأكيد
لخوفي من الموت الذي الحقته بي وبعد سوق نعاج الجبال منذ
طلوع النهار .

دان : (يرمي بمصاه بعيدا) لقد فكرت بضربك ، يا مايكل دارا ،
ولكنك رجل هادئ ، ليكن الله في عونك وانا لا امانع بوجودك
البتة . (يصب كأسين من الويسكي ويعطي احدهما الى
مايكل) .

دان : في صحتك ، يا مايكل دارا .

مايكل : جازاك الله خيرا ، يا دانيال بورك ، واطال الله عمرك ، واعطاك
حياة هادئة وصحة جيدة ترافقها .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

* * *

التّابين

- بقلم: جيمس ريتشاردس
- ترجمة: د. سليمان محمد أحمد

الشخصيات : ARCHIVE

كاترين آن غريسي ، في اواخر الخمسينات من عمرها

بن غريسي ، في الستين تقريباً

الشهد :

تجري أحداث المسرحية في بيت فيكتوري واسع في غينزفيل فسي
فلوريدا .

يُوحى المكان بردهة الطابق العلوي وغرفة النوم الرئيسية في البيت
ليس هناك جدران ، لكن مكان هذه الجدران واضح من وجود أشياء
مثل اطار باب في المنتصف ، وهو يؤدي من الردهة الى غرفة النوم .
والردهة نفسها مرسومة بسجادة شرقية طويلة تغطيها بكاملها . في احدى

□ التسابيح □

نهايتي الردهة ،على يمين المسرح ، توجد مجموعة من نباتات الزينة في اصص على الارض ، وخلفها نستطيع تصور نافذة بشكل باب تؤدي الى شرفة . في النهاية الاخرى ، على يسار المسرح ، توحى الاضاءة بوجود شبك شمالي يتسرب الضوء من مصراعيه . وفي هذه النهاية ايضا يقع السلم الذي يؤدي الى الطابق الرئيسي للبيت . اذا تصورنا الردهة كلها والدرايزين وجدنا ان بإمكاننا المشي حول بيت السلم بمتابعة الدرايزين الذي يحيط به من ثلاث جهات . على عمود الدرايزين توجد قبة رجل سوداء ومقابل اطار الباب تقريبا قرب احد الحيطان الخيالية ، هناك طاولة جميلة مغطاة بغطاء قماشي رقيق عليه مزهرية بلورية فيها زهر فريزيا اصفر . واذا استطلعنا رؤية الحائط الخيالي ، يمكننا ان نرى ايضا مرآة معلقة فوق الطاولة .

اذا دخلنا الآن الى غرفة النوم ودربنا يسارا ، نجد طاولة زينة وكرسيا، قرب حائط خيالي آخر ، وهو ايضا حائط الردهة الواقع في مؤخرة المسرح ، على الطاولة اشياء : طقم مكون من مشط وفرشاة ، عطور ، قفازان سوداوان ، علبة مجوهرات يظهر فيها عقد لؤلؤ ، فنجان صيني يحوي قرطين ،علبة محارم كلينكس ، وغيرها . وفوق الطاولة مرآة اخرى غير مرئية . وعلى اليمين ، عند دخولنا غرفة النوم ، نستطيع تصور حجرة زينة كبيرة توجد فيها طاولة زينة ذات درج ، وتحت الدرج باب . على الطاولة قبة امرأة سوداء اللون . وعند مؤخرة المسرح من ناحية هذه الطاولة هناك ستارة زينة ثلاثية الطيات .

زمان المسرحية الساعة الثانية من بعد ظهر يوم من ايام حزيران . .
عندما ترفع الستارة نرى بن غريسي في الردهة . وهو رجل وسيم في الستين من عمره تقريبا ، يلبس نظارات يحتاجها حين القراءة فحصب .

□ التابوت □

نراه يتمشى بين النباتات والطاولة وينظر الى نفسه في المرآة ، ويتمتم ويشير بيديه ، وبين الحين والآخر يراجع عدة بطاقات من قياس ٧x٥ انشاً يمسكها بيده . يرتدي بن بزة سوداء غالية وعقدة عنق وحذاء اسود .

في غرفة النوم نشاهد كاثرين آن غريسي جالسة عند طاولة الزينة تحاول تسوية شعرها . وهي جذابة في اواخر الخمسين من عمرها . وثمة ما يوحي بانها تحب السيطرة . تلبس رداء اسود انيقاً وحذاء ذا كعب عال . تنادي زوجها عبر باب غرفة النوم المفتوح .

كاثرين : آمل ان يكون لديهم كراسي . هل تعتقد انه سيكون عندهم كراسي ؟ (لا جواب) انني اكره الوقوف في المآثم . انا لا امانع ان اقف في الاعراس . لكنني احب ان اجلس في المآثم . (ترى بن يمر امام الباب) تعتقد انه سيكون عندهم كراسي ؟

بن : (مال يتجتم يدهول) ماذا ؟

كاثرين : (بوضوح زائد ، وبلهجة جنوبية مميزة) كراسي .
بن : نعم .

كاثرين : حسناً . ذاك حسن ، آمل ان تكون الكراسي ذات حشوة . انني اكره تلك الكراسي القاسية التي تطلو .
بن : نعم .

كاثرين : (بعد توقف) لن يكون التابوت مفتوحاً ؟

بن : انهم احرقوا جثته يا عزيزتي .

كاثرين : (يدهشها ما سمعته لتوها) ماذا ؟!

- بن :** أرق . أرقوه .
- كاثرين :** (مستنكرة . تنهض وتنضم اليه في الردة) فعلوا ذلك !
(تبدي اهتمامها الآن) فعلوا ذلك ؟
- بن :** نعم .
- كاثرين :** (تدير ظهرها له وتمطيه نهايتي عقدها المصنوع من اللؤلؤ ليربطه لها) تصور ذلك ! أرقوا جثته .
- بن :** اضطرت مارلين أن تشاهد ذلك . شيء مخيف فعلا ، شيء رهيب .
- كاثرين :** (ثانية ، غير متأكدة أنها سمعت على الوجه الصحيح) ماذا ؟
- بن :** اضطرت أن تشاهد الحرق .
- كاثرين :** فعلت ؟ حملوها تفعل ؟
- بن :** (انتهى ربط العقد الآن) في الواقع كان على شخص ما أن يفعل .
قالت انها آخر هدية تقدمها لوالدها .
- كاثرين :** (وهي تمثي نحو مرآة الردة لتتأكد أن العقد في وضع صحيح) هدية . لم أكن لاستطيع فعل ذلك . تصور ، ماولين ، ابنته بالذات . (تضع قرطبيها ، وهي ما تزال تستخدم المرأة) .
- بن :** قامت بذلك مدفوعة بالحب ، يا عزيزتي .
- كاثرين :** حسناً ، اظن ذلك . انني كرهت ذلك الرجل ، لكنني لم أكن لاستطيع أن أشاهده يحترق . (بعد انتهاء النظر الى نفسها في المرآة ، تبدأ بالرجوع الى غرفة النوم . خارج الباب تتوقف) ربما كنت استطيع . (تذهب الى طاولة الزينة) .

□ التابيع □

بن : (تابعاً ايها الى غرفة النوم) رجاء يا كاثارين . انه لم يدفن بعد .

كاثارين : (وهي تفتح باب طاولة الزينة وتخرج حقيبتها) ما علاقة ذلك به ؟ انه ميت . لا يستطيع ان يسمعي .

بن : رجاء يا عزيزتي . (يخرج الى الردهة ويبدأ بمراجعة بطاقاته مرة ثانية) .

كاثارين : (تمسك بقبعتها وتفكر) استطيع ؟

بن : استطيع ماذا ؟

كاثارين : ان تشاهدني احترق ؟

بن : ماذا ؟

كاثارين : (تنضم اليه في الردهة) هل تعطيني ذلك كهديتك الاخيرة ؟

بن : يا الهي يا كيتي ، ماذا دهالك اليوم ؟

كاثارين : لا شيء يا عزيزي . لا شيء . (تنظر في المرآة ثانية) انها فكرة عادية . تلك فكرة عادية .

بن : حسناً ، لا اريد ان افكر بها .

كاثارين : (تلاحظ شيئاً فجأة) كان ينبغي ان ارسل هذا الرداء الى المصيفة . هل تستطيع رؤية التجمعات ؟

بن : (يرجع الى الورا ليتأملها) انك تبدين ... انك تبدين جميلة كلوحة .

□ التائبين □

كاثرين : (تقول للمرأة ، ناقدة) لوحة بحاجة الى بعض الترميم .

بن : لم يكن رمبرانت يقدر على رسم لوحة أحسن .

كاثرين : رمبرانت ؟ لم رمبرانت ؟ أفضل ال غريكو أو رساماً ما .

(تحرك وجهها حركات كما لو كانت تريد تقليد لوحة تكعيبية

لها) انني ابدو كمفتش ملعون من مفتشي محاكم التفتيش ،

ذاك ما أشبهه . (تسحب وجهها بأصابعها الى الاعلى عند

الصدغين) كيف تظن انني سأبدو بعد عملية تجميلية ؟ (تنظر)

كلا . شعراء صينية في الستين من عمرها ليست شيئاً عملياً

على الإطلاق .

بن : ما هذا الاهتمام المفاجيء بالمرأة ؟

كاثرين : لا ادري . سن الشيخوخة . المآثم . لقد حركني شيء ما

هذا اليوم . لا شيء يظهر صحيحاً . (ترفع نهاية شعرها

بنفاذ صبر) ربما أصبغه أحمر . ما رأيك ايها العجوز ، هل

تقدر على التعامل مع ذات شعر أحمر ؟

بن : طالما لا تستأنفين الشخير ، يمكنك فعل اي شيء تحبين .

كاثرين : (تأخذ حقيبتها اليدوية وقبعتها عن الطاولة) حسناً ، أنا

جاهزة . (يتجهان نحو السلم) .

بن : (يتوقف) اسمعي الى هذه دقيقة واحدة قبل ان نذهب .

كاثرين : ماذا ؟

بن : المفروض ان أقول بضع كلمات .

كاثرين : لاجل سيفسبي ؟

□ التسليم □

بن : نعم يا عزيزتي . ان الجنازة جنازته .

كاثرين : اعرف ذلك يابن . (تضع حقيبتها اليدوية وقبعتها على الطاولة ثانية وتبتعد عنه) اعرف ذلك معرفة تامة . لكنني مدهوشة قليلا لكونك ستتكم في جنازة رجل نذر حياته لتدميرك .

بن : يا عزيزتي . ارجو الانبدا هذا . هو اخي وكان شريك في مكتب المحاماة . والصحيح ان اقول بضع كلمات فوق قبره .

كاثرين : (تتجه نحو نباتات الزينة) فوق مرمده .

بن : ماذا ؟

كاثرين : مرمده . عندما تحرق جثتك يكون مرمدة لا قبر .

بن : حسناً ، سيدفتون شيئاً . ربما يدفنون المرمدة .

كاثرين : (تنظر الى الخارج من النافذة الشبيهة بالباب) لا شك في ذلك . دوت لا تكاد تقدر على ترتيب طاولة ، وليس مبررا توقع ان يكون لها أي ذوق في الماتم . (تعود نحوه قليلا) تستطيع ان تدرؤ الرماد على الاقل . انك لا تدفن الرماد ، وإنما تدفوه . بإمكانها ان تدفوه في الخليج (تشير الى الشرفة على اليمين ، ثم تتوقف برهة) أو في المول . (تظهر رضاها عن نفسها) سيكون ذلك جميلا . ذكرى لآثره اللعنية الكثيرة .

بن : كاثرين ، اخرسي الآن ! أنت تتكلمين عن اخي .

كاثرين : نعم ، انني افعل بالتأكيد .

بن : هل لك ان تصفي الى هذه دقيقة . وحاولي ان تخيلي انك لست امرأة اخيه .

□ التابين □

كاثرين : (تتجه نحو غرفة النوم) حسناً . تعال الى هنا حيث استطيع الجلوس . لا احب الوقوف لسماع الخطب ايضا . (تجلس عند طاولة الزينة) .

بن : (يناديها) لا ، يا عزيزتي . اجلسي هنا . (يلحق بها) لا استطيع ان القي كلمة تابين في غرفة النوم .

كاثرين : ولم ؟ انت تتمرن على ملخصات دفاعك في غرفة النوم .

بن : ملخصات الدفاع خصوصية جدا . (ياخذ كرسيها من تحتها تقريبا ويحرجه واضعا اياه في الردهة خارج الباب) ان تصور هيئة المحلفين معي في غرفة النوم يساعد . اما كلمات التابين فللمعوم . فكري في بروتوس ، فكري في بريكليس . (اثناء ذلك جلست على الكرسي حيث وضعه ، اما هو فتحرك نحو الدرابزين . يدور الآن وينظر في ترتيباته) انني احتاج الى هذه الردهة كلها . (ياخذ الكرسي ثانية ويضعه في نهاية انسجادة على يمين المسرح) .

كاثرين : (واقفة بلا كرسي) كم من اشياء تحملتها من اجل سيرتك كخطيب ! اين اجلس ؟

بن : (بطريقة مغرية) هناك .

كاثرين : (تتوقف قليلا بعد ان اقتربت من الكرسي) بريكليس ! (تدور حول الكرسي وتتجه نحو نباتات الزينة وهي تقول) هل هذا كاف أم اخرج الى الشرفة ؟ لاعطيك مجالا اكبر . (تشير بيديها كتمثال اغريقي) ربما يبدو ذلك اكثر اغريقية .

بن : لا . ذلك جيد . جيد تماما . ما عليك الا ان تجلسي على ذلك الكرسى المريح ذي الحشوة .

كاترين : (تجلس بعد تعديل وضع الكرسى ليتناسبها) كل شيء على ما يرام يا عزيزي .

بن : (ينظر الى بطاقاته باضطراب مرة ثانية) لن استعمل البطاقات اريد ان اراجعها هنا لمدة دقيقة . (يقرأ ثم يتحرك الى بيت السلم) اظن ان القبر او الحفرة و ما شاكل سيكون ... (يبحث عن مكان مناسب ، ويختلر بيت السلم نفسه) قل هنا ... والجمهور هناك . (يشير بيديه بشكل غير واضح نحو يمين بيت السلم) الواعظ غوردون هنا . (على رأس السلم) ودوت ومارلين والاولاد هنا في المقدمة . (يمشي الى يمين السلم ويضعهم في امكنتهم ثم يعود الى الدرابزين ويضع بطاقاته في جيب سترته ونظاراته في جيب الصدر . ثم يخاطب جمهوره الخيالي بابتهاج تام) احسننا ! . تحية ايها الاصدقاء دوت ومارلين طلبتا مني ان اقول بضع كلمات عن سيفسبي ، وانتم تعلمون انني لم اكن يوما بالانسان الذي يرفض جمهورا اسرا . هذا شيء تعلمته من سيفسبي . عندما كنا صغارا كان من عادته ان يشد وثاقي ليسمعني **خطاباته** . ولذا اظن انني آخذ بثاري كاملا في النهاية . (يتوقف ويخاطب كاترين) هل تعتقدين ان ذلك صحيح ؟ لا اريد ان اكون جديا اكثر من اللازم ، ولكنني لا اريد ايضا ان اكون غير متمسك بالاحترام والتوقير .

كاترين : اعتقد ان ما قلته جيد . فهو يعيد الى الازهان ذكريات السلاية في الطفولة ، وهي ذكريات نحفظ كلها بها .

بن : لا ، جد يا .

كاثرين : اعتقد انه جيد .

بن : انفعلين ؟

كاثرين : نعم ، انه جيد .

بن : حسناً . جيد (يضع نظارته ويراجع بطاقاته لمدة وجيزة) .

اللغة ، لا اعرف لم انا مضطرب الاعصاب جدا . (بينما

يضع نظارته وبطاقاته في جيبه) على كل حال ، الموضوع

حول الجمهور الاسير . (يعود الى مخاطبة الجمهور) اريد

ان آخذ من وقتكم بضع دقائق لاتكلم عن سيفسي لانسلوت

غريسي الذي كان اخي الاكبر وشريكي في مكتب المحاماة

وصديق العمر . يمكنكم القول « وانا هنا استشهد بالشاعر ،

انني اتيت لادفن سيفسي لا لأبته (١) . (كاثرين تحني

راسها لتخفي رد فعلها) سيفسي لا يحتاج الى الثناء .

ولست بحاجة لاقول للناس الذين كانوا اصدقاءه وجيرانه

طيلة الاعوام الثماني والستين الماضية ان سيفسي كان عضوا

صالحا وبارزا في هذا المجتمع . فقد تخرج من كلية الحقوق

بجامعة فلوريدا عام ١٩٣٩ . وفي ذلك العام تزوج من الجميلة

دوروثي ماك عئيس . ثم استقر في بلده ممارسة للمحاماة .

وعندما نشبت الحرب خدم مدة اربعة اعوام - « اربعة اعوام

وشهرين واحد عشر يوما » كما كان يقول . لم يحب الجيش

كثيرا، ولكنه كان ضابطا جيدا . وقد نزل في غادلكنال وواوكيناوا

مع لواء المشاة ٢٤٤ ومنح صليب الخدمة الممتازة تقديرا

لشجاعته في الحرب .

عاد سيفسبي الى عينزفيل عام ١٩٤٦ واستأنف عمله في المحاماة التي استمر فيها حتى أجبرته صحته على التقاعد منذ ثلاثة أعوام . كان عضواً في الكنيسة البريسبيتارية الأولى ومعلماً في مدرسة الاحد واحداً وعشرين عاماً ، كما كان حاكماً معظماً سابقاً في الاخوية الالكية الوقائية الرحيمة وعضواً في كيوانيس وعضواً في نادي الروتاري ونادي الموس . وكان رئيساً لغرفة التجارة الصغرى وغرفة التجارة أيضاً . وكان مرتين ظهيراً في نادي الظهير للتماسيح المقاتلة . وكان اباً وجداً وزوجاً محباً . وكان اخاً . وعندما اقول : كان اخاً . لا اعني انه كان اخي فحسب . بل اعني انه كان اخاً بالمعنى المسيحي للكلمة . وكان حافظ أخيه . (توقف وجيز) ثمة مثل سائر في كلية الحقوق يقول ان الطلاب الممتازين يصبحون اساتذة ، والطلاب الجيدين يصبحون قضاة ، والطلاب الوسيط يحصلون على المال . كان سيفسبي طالباً اقل من الوسيط في كلية الحقوق ، وقد حصل على اصدقاء . لا يعني ذلك انه لم يكن محامياً ناجحاً ، فقد كان كذلك ، لكن اينما ذهبت في هذه المقاطعة التقيت اناساً يذكرونه لكرمة او محمدة قام بها . سأستشهد بالشاعر ثانية : « على وجه الاجمال كان رجلاً لن نرى امثاله ثانية » (٢) (يحني راسه لحظات ثم يتطلع الى كاثرين) تلك هي كلمتي . (يخرج منديلته ويمسح شفته العليا) ما رأيك ؟ (ثم يؤكد) بموضوعية ؟

كاثرين : (بعد لحظة تردد) ادهشني انك لم تمض قدماً وترشحه ليكون قديساً .

□ التاب □

بن : (لا يفهم سخريتها) ليس هناك أي قديسين في الكنيسة البريسبيتارية . الكنيسة الكاثوليكية وحدها فيها قديسون .

كاثرين : ذاك سبب وجيه .

بن : ائعتقدين أن الكلمة مناسبة ؟

كاثرين : (تنهض لتبحث عن قفازها على الطاولة في الردهة ، وعندما لاتجدهما هناك تدخل غرفة النوم وتوجه الى طاولة الزينة . وهي في هذا الوقت كله تحاول تجنب الموضوع) انني لا اصلح للإجابة عن هذا السؤال . (تأخذ قفازها) .

بن : انت الوحيدة الموجودة .

كاثرين : (تلبس قفازا وهي مستغرقة في التفكير) نعم اظن ذلك .

بن : (عندما لاتقول شيئا آخر) اذلك ما عندك كله ؟ لاشيء على الإطلاق ؟

كاثرين : (تحاول لبس قفازها وهي مستغرقة في التفكير) لا ، لا . (تعود الى الردهة) انني احاول ان ... احاول ان افهم كيف يستطيع رجل مثلك قول هذه الاشياء كلها دون ان يسكت . اظنه تدريبك القانوني ، اليس كذلك ؟

(يقفان الآن متقابلين تقريبا) .

بن : ليس الامر معتدا . انه أخي .

كاثرين : (محتدة) نعم ، هذا هو الجواب دائما ، اليس كذلك ؟

بن : كاث ، لا تدعينا نتخاصم .

كاثرين : (ما تزال محتدة جدا) لا ، لاتدعنا . (يعتمد عنها بخطوات واسعة ويتجه نحو السلم ، ويمسك بقبعته وينتظر في اعلى السلم غير راغب في جعل هذا النقاش يستمر . تبدأ بخلع قفازيها) تعال ، اجلس .

بن : اجلس ؟ علينا ان نذهب الى الجنائزة .

كاثرين : نعم ، لكن اجلس هنا . اريد ان اتكلم دقيقة .

بن : سوف نتأخر يا عزيزتي .

كاثرين : (تنهي خلع قفازيها وتحرك بين الباب والدرابزين) اجلس يا بن . هناك بالضبط . (تشير الى الكرسي) .

بن : سوف نتأخر يا عزيزتي .

كاثرين : (صارمة بهدوء) اجلس يا بن . (يمضي نحو الكرسي على مضض ويجلس) جيد .

<http://Archivebeta.tk>

بن : (وهو يجلس) يا يسوع المسيح !

كاثرين : لا اظن انه سيساعد كثيرا . (تدور وتمشي نحو رأس السلم) ربما يكون مشغولا بتقرير اي نوع من الملائكة سيجعل من سيفسبي . (تقف الآن حيث كان يقف ، وتواجهه) انني ارى ما تعنيه بشأن الردهة .

بن : ماذا ؟

كاثرين : انها مكان افضل للتأبين .

بن : (يثب قائما ويتحرك نحوها الى وسط المسرح) كاثرين ، سوف نتأخر . علينا ان نأخذ فريد وبام والاولاد معنا .

كاثرين : (توقفه) طالما نحن هنا في ردهة بيتنا العلوية ، وقبر سيفسي هناك (تشير بيدها) والواعظ غوردون هناك ودوت ومارلين هناك ... سألقي كلمة تأبين صغيرة . (يجلس بن ثانية باستسلام بعد أن رأى أنها لن تتزحزح) كان سيفسي غريسي ابن حرام لانفع فيه . معذرة ايها المواعظ ، لكنها الحقيقة اعتقد أنه ربما كان لصا أيضا ، غير أنني لا استطيع البرهان على هذا . لكن ذلك لا يشكل فرقا كبيرا على وجه الاجمال . فهذه المدينة تفص باللصوص واولاد الحرام ، معذرة مرة اخرى ، ايها المواعظ ، لكنني اعتقد انه ربما تكون أنت واحدا منهم أيضا . المشكلة ، مشكلتي ، أنني متزوجة من رجل محترم . وهو ليس الوحيد المتصف بذلك بأية حال . ليس متميزا ، بل محترما فحسب . لا يمكن لومي بسبب هذا . فكيف كان لي أن أعرف . كان محاميا ، قنر بيت على الاعتقاد ان المحامين جميعا مختالون ، حتى أنه كان ذا نظرة شيطانية حينذاك ، لكنها كانت سطحية ، أنا لا اقصد انه طاهر . فهو ليس كذلك . انه معتد بنفسه ، مغرور ، أناني ، مختال . وسخيف ، لكنه محترم .

هنا اعود الى سيفسي . لم اكن لابالي لو كان عديم النفع ومحاميا دنيء المستوى . غير أنه كان يحب اذلال الناس كان يتمتع بجعلهم مفقلين . لم تكن خطيئة كبيرة . فربما لم يكن معظم الناس يلاحظون هذه الصفة فيه . ولكنك تفعل عندما تكون أنت المغفل أو زوج المغفل . كنت افعل . (تبدأ بالاحتداد جدا بشأن سيفسي وتوقف قليلا) لا أعرف يابن

ان كانت أكثر من نبرة صوته . فعلا . اليس ذلك حمقا ؟
ان تكره إنسانا بسبب نبرة صوته . حسنا . كان الامر أكثر
من ذلك . كانت نبرة صوته جبلا حول عنقك . كلما سحب ،
كنت تقفز .

لغة قصة معينة . (سيكون قول هذا صعبا) هي واحدة من
قصص سيفسي الفكاهية التي يحبها الجميع . حدثت هذه
منذ عشرة اعوام تقريبا ، كما اظن . كنت أنتظر في مكتبك
وغفوت على الأريكة الطويلة . أنت تعرف كيف وضعت الأريكة
في الفجوة بحيث لا تستطيع أن تراها . ثم استيقظت وسمعت
سيفسي يتحدث على الهاتف في مكتبه . كان الباب مفتوحا
وكان يتكلم مع شخص عن أنك ستترشح لتكون قاضيا . كان
ذلك عندما كنت تفكر بالترشيح . لا أعرف مع من كان يتكلم ،
ولكن أيا كان هذا الشخص فلا بد أنه قال إنك ستنتخب ؛ إذ
قال سيفسي ردا على ذلك ، أنا أذكر الكلمات ذاتها ، قال :
« لا تقلق بشأن بن إنسه في جيبي » . ثم شحك وتابع
كلامه (أصبحت الآن غير قادرة على حبس دموعها الا
بصعوبة . وتأتي لحظة لا تجد فيها ما تقوله) .

بن : حسنا ... كان بذي اللسان دائما .

كاثريسن : هل ذلك كل ما تستطيع قوله ؟

بن : (ينهض غاضبا) هل نظرت في جيبه لترى إن كان هناك ؟

كاثريسن : (غاضبة مثله وأكثر) اوه ، يا بن غريسي ، لا يهمني ما قاله .

يهمني ما تقوله أنت . يهمني ما تفكر أنت . أريده ميتا ،
فهيمت ؟ ملعونة أنا إن كنت أسمح له بالبقاء في بيتي وهو
ميت .

بن : عمّ تكلمين بحق الجحيم ؟

كاثرين : أريدك ميتا . لا أريدك أن تحتفظ به حيا . اوه ، لا يهمني ما تقوله بعد ظهر هذا اليوم . امض قدما ، اكذب ، اختلق تخيل . لكن لا تكذب على نفسك . لقد انتظرت طويلا لاخرج سيسغسبي من هذا البيت ولن اتحملة حيا في اوهامك عنه كشخص طيب .

(صمت . يمضي بن بعيدا عنها مارا بجوار الكرسي . تتحرك نحو الطاولة) ذلك كل ما أريد قوله . دعنا نذهب الى جنازته . (تأخذ منديلا ورقيا من حقيبتها اليدوية التي ما تزال على الطاولة وتمسح دموعها .)

بن : (يفاجأ قليلا ، بعد هذا المشهد كله) انت ذاهبة ؟

كاثرين : طبعاً ، أنا ذاهبة . لا بد من وجود شخص ليمنع دوت من الوقوع في القبر

<http://Archivebeta.Sakuril>

بن : إنه أخي يا كاثرين . لن اذهب الى هناك وأقول شيئا سيئا عنه .

كاثرين : لا اسالك ان تقول شيئا سيئا . (تلبس قفازيها) .

بن : نعم . سوف ... ربما سأتحدث عما فعل ... (يتجه نحوها مستعظفا) انني شخص وفيّ يا كيتي .

كاثرين : (متأثرة) نعم ، انت وفيّ . (تقبله قبلة خفيفة) .

بن : (بصعوبة) بحق الجحيم دعينا نذهب .

كاثرين : (تلبس قبعتها) حسنا .

بن : (يبدأ بالحق بها ، ويخرج بطاقات من جيبه ويتوقف)
لا احتاج الى هذه الاشياء الملعونة . أعرف ما قام به من اعمال
(يرميها على الطاولة ويلحق بكاترين الى راس السلم . يرفع
يدها المفظة بالقفاز ويقبلها بمحبة)

كاترين : الافضل ان نسرع وإلا سنصل متأخرين .

بن : نعم... حسنا . لنذهب .

(يلبس قبعبته التي كان يحملها انوقت كله وياخذ ذراعها
ويتجهان في وضعية كما لو كانا سيهبطان السلم .)

(الستارة)

(النهاية)

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الحواشي :

- (١) انظر وليم شكسبير ، يوليوس قيصر (III : ٢ : ٧٤) . (المترجم)
(٢) انظر وليم شكسبير ، هاملت (I : ٢ : ١٨٧ - ١٨٨) . (المترجم)

المصدر :

James G. Richardson, « Eulogy », in The Best Short Plays
1985, edited by Rsmom Delgado (Radnor, Penn. : Chilton Book
Company, 1985) , PP. 231-43.

في ظل هذه الكتب الجديدة

• إعداد: أميرة عرفات

همنجواي في كوبا :

كتاب يقع في ٥٤ صفحة وثمانين صورة اصلونه دار « ليلي ستوارت »
والكتاب من تأليف نوبرتو فوينتيس ، وكتب له مقدمته الروائي الشهير جابريل
جارسيا ماركيز الذي فاز بجائزة نوبل .
وتعود أهمية هذا الكتاب إلى أنه يعتبر ثروة من المادة الجديدة عن حياة وأعمال
هيمنجواي .. سرد لثلاثين وعشرين سنة هي تلك الفترة التي انطد فيها هيمنجواي من
كوبا موطننا .. هنا ، الشخصيات الأثيرة التي نبشت في روايات هيمنجواي يصدها
القارئ من خلال هذا الكتاب الجديد شخصيات حقيقية عاشت في هذا المكان وتعرف إليها
هيمنجواي ، وشاركها جانباً من حياتها ، أو بمعنى آخر يعتبر الكتاب محاولة للامساك
بالتفاصيل الدقيقة لحياة وأعمال رجل ناثر وتأثرت أعماله بكوبا وبالناس فيها ، والمؤلف
في هذا يقترب اقتراباً حميماً من الظروف التي احاطت بحياة هذا الكتاب .
ويكشف الكتاب عن اسرار جديدة لها أهميتها عن همنجواي ربما تداع لأول مرة بعد
وفاته ، ساعد المؤلف على الاطلاع عليها ان الحكومة الكوبية منحته - وحده - كل الخطابات
والذكرات والمخطوطات والصور التي تم اكتشافها في منزل هيمنجواي في كوبا (فينكا فيجيا)
بصد وفاته .
وينشر المؤلف كل هذه الوثائق وصورها في قسم خاص من الكتاب يقع في مائة صفحة
ومن بينها ستة عشر خطاباً غرامياً من تلك الخطابات التي كان هيمنجواي يكتبها الى مارس
وبلى زوجته الرابعة والاحيرة .

وقد اعتمد المؤلف كذلك في جمع مادته على أصدقاء هيمنجواي الذين ما زالوا أحياء : من بينهم طبيبه الخاص ، وطاغم قارب الصيد الذي يستخدمه هيمنجواي وأصدقائه القربون وأجرى معهم حواراً يعيد نبضاً خاصاً الى سيرة هيمنجواي ، بكل تفاصيلها اليومية .. صيد دائم .. ومرح خرافي ، وعمل دأب شاق ، وقليل من الراحة .

* * *

ـ معركة ضد القمر :

صدرت في فرنسا مؤخراً الترجمة الفرنسية لرواية / معركة ضد القمر / للكاتب مجيد طويبا في سلسلة « الآداب العربية » التي تصدرها دار نشر « ج. س. لات » .

وهذه رابع رواية تترجمها عن اللغة العربية هذه المجموعة التي بدأت بتوقيع اتفاق بين « لات » ومعهد العالم العربي في باريس بهدف التعريف بالآداب العربي في فرنسا .

وقد أصدرت نفس المجموعة خلال عام ١٩٨٥ الجزء الأول من ثلاثية الكاتب المصري نجيب محفوظ « بين القصرين » أما الجزءان الآخران فيصدران في وقت لاحق ورواية « صوت الفجر » للكاتب العراقي فؤاد التكرلي و « حكاية زهرة » للكاتبة اللبنانية حنان الشيخ .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ويحتوي كتاب مجيد طويبا « معركة ضد القمر » بالإضافة الى الرواية التي تحمل نفس العنوان ٩٠ صفحة على ثلاث قصص قصيرة .

وتصف قصص مجيد طويبا الذي ولد في صعيه مصر عام ١٩٢٨ حياة الطبقات الشعبية في مصر بمبادئها ومعتقداتها من خلال قصة حب مدحمة بين رجل وامرأة وكفاحهما ضد القوى المعادية للطبيعة .

والآداب العربي غير معروف في فرنسا حيث لا تصل سوى نماذج قليلة منه . وكانت دار نشر « ستبداد » من بين أولى دور النشر التي أبدت اهتماماً بالآداب العربي . ومنذ نهاية الستينات ترجمت رواية « عمر المجزأت » للكاتب نجيب محفوظ و « موسم الهجرة الى الشمال » للكاتب السوداني الطيب صالح .

واقترنت بذلك دور نشر أخرى فأصدرت دار نشر « سوى » عام ١٩٨٥ ترجمة لرواية « الزبني بركات » للكاتب جمال الفيثاني .

* * *

المودة قبل أن يحل الظلام :

كتاب بعنوان « المودة » قبل أن يحل الظلام ، صدر في أمريكا مؤخرا عن دار هوفتون ميلين للنشر ويقع في ٢٤٢ صفحة اثار فجة هائلة في الاوساط الادبية في أمريكا كما اثار موجة من السخط بسبب ما يستبيحه بعض الناس لانفسهم من اذاعة بعض الاسرار الخاصة لكاتب من الكتاب بعد وفاته أو نشر اثر من آثاره الادبية التي ربما لم يكن يرضى عنها أو يرى انها تسيء اليه .

والقضية مثارة دائمة .. ترداد وظائفها كلما صدر كتاب جديد يحمل بعض الذكريات الخاصة عن كتب مات حديثا أو قديما خاصة وإن الامر يرمته لا يخلو من غرض مادي أو تجاري طالما ان النشر يبحث دائما عن الاتارة التي تروج بفسادته والكتاب يبحث عن الطريف والغريب قبل أي شيء ربما بحثا عن الانتشار والشهرة على اكتاف كاتب رحل ولم يحسب لذلك حسابا أو يحتز له .. والذي لا شك فيه ان الحصول على وثائق قديمة لمشاهير الكتاب ونشرها يسيء الى صاحبها خاصة اذا كانت تعود الى ايام نتاجه الباكر .. كما ان نشر الرسائل الخاصة - او بعضها - قد يسيء الى اخلاق وسلوك صاحبها او يفسح جانبا من حياته ينال من صورته وكذلك تترك الذكريات عن مشاهير الكتاب الراحلين ابوابا واسعة للادعاء او الافتراء فمن يكتفب أو يتغنى ..

<http://Archivebeta.Sakhr.net>

الكتاب الذي جدد طرح هذه المشكلات (المودة قبل أن يحل الظلام) كتبه سوزان شيفر عن والدها بعد وفاته بعامين وقسمته ذكرياتها مع ابيها التي تحمل الكثير من المفاجآت لعبيه وقارليه اما جون شيفر نفسه فقد كان رجلا جذابا وهادئا من هواة التريكت يشبه الى حد كبير الممثل الأمريكي دافيد واين .. وبرغم مرحه وسعة صدره فان تجانيد غريبة كانت تملو وجهه دائما وتعود الى عدم قدرته الفيزيائية على الضحك فان صادفه في يوم شيء طريف فرقع بكلمات او بترجييعات للصوت أو الصغير وهي عادات كانت تنقل الى مرافقه عدوى العصبية لينخرط في ضحك هيس تري ..

هذا ما يقوله عنه والتر كليموس في عرضه لكتاب سوزان شيفر (وعلى قدر ما احبته واقتربت منه اكتشفت من ابنته سوزان وهي تروي ذكرياتها عنه ومعها انني لم اكن اعرف المرء) .. ومن ثم نشر مقاله بعنوان : (شيفر كما لم يعرفه احد) ومالا يعرفه احد نقوله سوزان شيفر عن ابيها . ان تلك النزعة الاستقرائية التي تبنت في كتاباته هي

خرافة وادعاء وان زواجه لم يكن سعيدا جانبه التوفيق واهم من ذلك كله انه كان شاذا شلوزا جنسيا الى حد بعيد بسبب فشله في الزواج !

تقول سوزان شيفر (ما كان لي ان اشرع في كتابة هذا الكتاب لو انني كنت اعلم الى اين ينتهي الامر به وبى اما وقد فرغت منه فقد عرفت ابى كما لم اكن اعرفه حيا) ..

لكن كاتب المقال والتر كليمونز « شيفر كما لا يعرفه احد » والذي نشره في النيويورك بدافع من موجة النقد الحاد الذي اثاره عرض سابق للكتاب في نفس المجلة (نيوزويك) قائلا انه كتاب شجاع يكشف عن جوانب هامة من حياة اديب امريكي كبير وقد اكدت سوزان شيفر في كتابها عن ابياها على اهتمامه الفرط بمظهره فقد كانت الملابس تشغل جانباً كبيراً من اهتمامه وفي ايامه الاخيرة بدايتهم بشكل مثير بتطوير نمط استقراطي من اللباس ان دل على شيء فانما يدل على غرور الرجل والفراطه في التجميل .. لم يكن يحب ان يقبض وهو يتطلع في مرآة ، وفي نفس الوقت يرى ان الرجل لا ينبغي ان يهتم بشعره مثلا او بلباسه ومع ذلك لابد للرجل ان يبدو مهيبا وتقول سوزان شيفر (وهذا موقف يتطوي على ازدواجية في السلوك والرأي يعكس قوضي وتشويش افكاره عن التصرف الذكوري السليم .. وهي بذلك ترد سلوكه الشاذ جنسيا الى اجتهادات فرويدية . الغريب ان كاتب المقال يعلن اعجابه بها.

ومن نزع شيفر الارستقراطية تقول الابنة انها ادعاء يخفي به وضاعة اصله فاسمه يحمل ذلك الابعاء بانه سليل اسرة انجليزية ميسورة ولكن واقع الامر ان اباه من المدميين وامه من البائعات في محلات الهدايا لكن الامر الخطير حقا ان الابنة لا تفسر ذلك الادعاء الارستقراطي على انه نوع من التوازن النفسي وانما ترده الى اجتهادات اخرى في تفسير اعمال ابياها وتحليلها فتقول ان هذا قد انعكس على نتاجه فكتاباته قد اعتمدت على تركيز شديد على ما يمكن ان ترى او تسمع او تشم او تلمس .. لقد ركز على سطح الحياة وملصقا لا على العواطف والدوافع الكامنة فيها والجياشة بها . ان اعمال ابى تصف الطريقة التي يحيا بها الناس .. والتي كان يحيا بها ايضا) .

وتقول سوزان شيفر ان ابياها لم يكن يرفق في ان يعرف احد شيئا عن عذاباته شلوزه ومن ثم فقد قرر ومنذ الستينات ان يفرق نفسه في الشراب حتى الموت ولكنه عاد ينتصر على نفسه في بداية السبعينات وعاش حتى رأى قصصه تحوز جائزة البوليتز في عام ١٩٨٥ م ولكن هذه الشهرة - كما نقول - قد دفعته الى مزيد من الغرور والادعاء !

□ في ظلال الكتب الجديدة □

والحق ان شيفر من كتاب الرواية الامريكيين البارزين ياتي مباشرة بعد سكوت فيتزجيرالد بتفرد في ابداع عالم رفيق وجميل والحق ايضا ان اخاه الاكبر (فريد) يقول (لا احد لا احد اطلاقا استطاع ان يشاركه حياته ..) التي ظلت مليئة بالاسرار والغموض والغريب ان الاخ الاكبر (فريد) كان يقول هذا تحديا لسوزان فهل ترى قد استطاعت الابنة ان تعرف عن ابوها ما لم يعرفه احد ؟



بعد قليل .. يحل نفس اليوم :

اصدرت دار « ويناك » الباريسية كتابا للمؤلف بعنوان « بعد قليل .. يحل نفس اليوم » . والرواية تحكي قصة غرامية قصيرة الاجل حيث يجري كل شيء ولا يحدث أي شيء .

وقامت المؤلفة بتصوير شخصيات الرواية من نافذة شقتها .. ويشاهد القارئ ملامح معاناتها وسعادتها وحياتها البسيطة العادية .

تعتبر جراس ساحرة وفنانة غير عادية في قدراتها على الجميع بين غرابة الحياة وفسوتها ، والجانب الفكاهي والمؤثر في الوجود الانساني . تأخذ روايات الكاتبة اشكال القصص الفلسفية . بيد ان هذه الروايات لا تشتمل على اية خلاصة معينة . فالمؤلفة تركز على مهمة البحث عن المعاني العميقة لسلوك الشخصيات والقوالها وسعادتها او تعاسها .



الشارب :

ابتداء من مشاهير الكتاب والمفكرين امثال « اراجون » و « دنابوكوف » و « الوردبيرون » وانتهاء ب « اوسكار وايلدو جان كوكتو » وعرف الكذب موجود في الادب .. وبعد هذا العرف لعبة ونمرينا ميتافيزيقيا يعتمدان على قانون حساب قديم : بما ان المظاهر تعتبر خداعة وكذلك كثرة استخدام الكلمات ، فانه من الممكن اظهار الحق عن طريق الاكثار من الخداع !! .

وعلى الرغم من ان امانويل كارير لم يتجاوز الثلاثين من عمره ولم يؤلف سوى ثلاث روايات ، الا انه قد اصبح خبيراً في فن « الكذب » . فقد تضمنت كتبه ولعا شديدا بالخدعة والتمويه والراوغة ، فكان القارئ يقع دائما في الفخ الذي نصبه له المؤلف ، بيد ان الحقائق تنهار كلما توسعنا في قراءة الرواية . وتلوح الناعات كالثلج في الصحراء . وقد استطاع المؤلف في كتابه « الشارب » أن يتخلص من كافة الزينات « الباروكية » والقناعات الغريبة ..

ان كذب الكاتب مكتشف مثلما الحق الخارج من البئر .. والرواية التي نحن بصدها تحمل عنوان « الشارب » وتتلخص في ان رجلا قرر خلق شاربته الرائع العظيم . عن طريق الهزل والاستفزاز ، وبعد اقدامه على هذا العمل ، لم ينتبه كل من زوجته واصدقائه الى التغيير الذي حدث .

وامام هذا التجاهل من قبل الزوجة والاصدقاء بقرار التحدي (بطل الرواية) للذهاب الى كل مكان بحثا عن الهوية التي فقدتها مهما كلفه هذا السفر من جهد ومال . في هذه الرواية يتميز امانويل بالشدة والجنوة والجفاف ايضا . فقد تخلص من كل معاني الرقة والحنان والافتعالات والشعور الانساني ولا تعتبر رواية « الشارب » رواية نفسية او تاريخية . وليست غرامية او اجتماعية وانما هي كذب خالص ونقي ، والغريب ان هذا الكذب رائع حتى انه اكتسب وجه الحقيقة والحق ..

ان عدة كلمات قليلة نقية وشغافة مجردة من سلطتها فادرة على صنع الاعمال الادبية الكبيرة .. وبهذا استطاع هذا المؤلف المخادع بكتابه الخادعة ان ينجح في خلق عمل ادبي رائع قد وفريد !



عودة اليمين :

صدر مؤخرا في فرنسا كتابات عن تاريخ اليمين واليسار هناك ، وذلك عقب الانتخابات التشريعية الفرنسية الاخيرة والتي اسفرت عن فوز الائتلاف اليميني بالافلبية في الجمعية الوطنية الفرنسية . وبهذا الفوز ظهرت كلمة جديدة في القاموس السياسي الفرنسي باسم « التعايش » Cohsbitstion وقد تمخض التعايش عن تولي رئيس وزراء يميني رئاسة الحكومة تحت رئيس جمهورية اشتراكي .

□ في ظلال الكتب الجديدة □

ويول « فرانسوا بوريكو » عالم الاجتماع الفرنسي الشهير ومؤلف الكتاب الاول الذي يحمل عنوان « عودة اليمين » يقول : ان فرنسا تتطلع ان تكون محكومة من الاحزاب الوسط مفضلة الحل الوسط ومحاولة تجاوز الخلافات الحادة التي تعرض مصلحة الوطن العليا للخطر . ويشير المؤلف ان فرنسا قد اختارت تلطيف المناقشة حول اليمين واليسار ودعوة الحكومة الجديدة الى سلوك طريق الحكمة .

وأدارت البلاد ظهرها ولو بصورة مؤقتة .. للسياسيين الذين تقمصوا ثوب احزاب الوسط وابتدت الرغبة في العودة الى نظام الاقتراع الخاص بالأغلبية المطلقة . وأوسع السيد بريكو : ان عددا متزايدا من الرأي العام الفرنسي لم يعد يحيد الحلول الوسط ولا الانتقادات اللاذعة بل يفضل عملية التناوب في الحكم بين الاحزاب على طريقة الإنجلوساكسونية .

وأما مؤلف الكتاب الثاني « جيل مارتنيه » والذي يحمل عنوان « كاستندر والفتنة » خمسون عاما من تاريخ فرنسا ، فقد حاول في كتابه تقديم شهادة لفهم ماضي اليسار في فرنسا والوضع المتدهور الذي وصل اليه في الوقت الحاضر .

هذا ويقع الكتاب الاول : « عودة اليمين » في ٢٢٨ صفحة . وقامت دار « كلان » الباريسية باصداره واما الكتاب الثاني : كاستندر والفتنة ، فيقع في ٢٧٢ صفحة وهو صادر عن دار « جراست » .



الانسان ومحيطه المعاش :

عن دار « اوبير » الفرنسية .. صدر مؤخرا كتاب جديد للمؤلفة : « جيتريلاباتكو » .. بعنوان : « الانسان ومحيطه المعاش » .

الكتاب يدور حول احد اشكاليات الفن والإبداع التاريخية الموقلة في القدم .. وهي ما مدى علاقة النص بواقع المؤلف ومحيطه المعاش .

الكتاب يقع في ٢٥٠ صفحة من الحجم الكبير ويمتاز بقوة وسلاسة التحليل وعلميته .. وكذلك دقة المصطلحات المستخدمة في الدراسة .



بانوراما الشعر الروسي

• عرض: وليد مشوح



لا نرى بأسا ان نقدم بادیء ذي بدء كلمة المستعربة السوفيتية الدكتور فاليريا كريبتشنيكو من معهد الاستشراق السوفييتي بمؤلفنا الدكتور ايمن ابو الشعر الرسوم ب الشعر السوفييتي « الروسي » من عام ١٩٠٠ الى عام ١٩٨٠ وذلك باعتباره جزءا من التقييم الذي خصت فيه الاستاذة المذكورة المؤلف ، كون التقييم شهادة ، والشهادة من اخصائي بالموضوعة جواز سفر لها لعبور ثقة القارئ بما بين يديه من عمل ينسحب الى اربع شعب يحتاجها الدارس عندما يريد معلمة متكاملة عن ادب ما من اداب الشعوب الاخرى:

قالت الدكتورة كريبتشنيكو في المؤلف : « .. من الصعوبة بمكان تحديد قيمة هذا العمل الذي قدمه الدكتور ايمن ابو الشعر ، وهكذا يتمكن القارئ العربي من الاطلاع على بانورامية متقنة للشعر الروسي السوفياني في القرن العشرين ؟ عبر مراجعة اكااديمية شمولية ومكثفة . وان يتعرف على مثليه العظام من امثال : بلوك ، بيدني ، يسينين ، ماياكوفسكي ، باسترناك ، تفاردوزسكي سيمونوف ، فوذنيزنسكي ، بغتوشينكو ، وآخرين . وقد وفق المؤلف - المترجم باختيار النماذج التي تمثل اسلوب الشعراء المختارين من خلال نسبة وسطية تتراوح بين (١٥٠ - ٢٠٠) سطرا شعريا وتصل احيانا الى (٤٠٠ - ٥٠٠) او اكثر للشاعر الواحد ، بحيث كانت بالفعل من افضل النتاجات التي

□ بانوراما الشعر الروسي □

تمثل الرصيد الذهبي للشعر الروسي السوفييتي .. وقد أرفقت هذه الترجمات بلمحات بيوغرافية وتقييمات فنية قصيرة وموسعة أحيانا بحيث تعطي القارئ العربي استيعاب الأبعاد والصور المنبثقة عن عالم المبدعين الروس الشعري .

وتزداد أهمية هذا العمل كونه يترجم المختارات عن الأصل مباشرة من اللغة الأم ، وكونه مقدما بصياغة تحافظ الى حد كبير على المستوى اللغوي ، والروح الشعرية ، والتوجه التصويري الامر الذي لايتأتى الا لشاعر . وقد قبض لهذا العمل الشاعر ابن أبو الشعر الذي يتقن اللغتين العربية والروسية، ان اصدار الانتولوجيا الشعرية السوفييتية باللغة العربية ، خطوة هامة جدا على طريق التقارب الثقافي ، وتوطيد التفاهم المتبادل بين « الشعوب » العربية والسوفييتية .

كلمة المؤلف حول دوافع تناول هذه الموضوعات بالذات : (١)

» بعيون من سارى أنا هذا الوجوه ؟
بميون أهلى ، اصدقائي
Am بعين الوحش والاشجار
أحدائق الطيور ..
يشفاه من أدنو لالتقط الندى عن ورقة سقطت على الجسر ؟
بذراع من ساعاتك العالم هذا الضعيف الهش ؟
صوتي يسمع في رجع أصوات الحقول والغاب ، او صوت المطر -
ما بين أصوات العواصف واللبالي .
قولوا الذن لي من أنا ؟
لي اي شيء سوف ادرك من أنا ؟
وكيف أجيب على الرنين بكل أصوات الطبيعة في الدنى ؟
/ شعر نيكلا توربينسكا / *



□ باتوراما الشعر الروسي □

بلى كلنا زائلون ، وإن لن نزول بأعماقنا
- وهذه الحقيقة أكبر رعباً لدي ، من الوهم شيء بغير وجود -
وفي ساعة آتية ، سأضي كما سوف يمضي هنا الآخرون
وذكرائي مضمي بخلو السنين المديدة ، بخلو السنين المشيبة
ستفتني بهذي العوالم تحت القمر
وما العمر إلا برهة فانطفأ
كوكب الأرض يدور .. بهذا الفضاء يعيش البشر
ويغنى البشر
ولكن هذا الوجود يظل مؤالداً غير السديم
وفي الدرب لن يتمحي
نحو أفق الشروق ، وأجيال نسل جديد -
على الأرض تبقى تدافع ، وتبقي لتسليم هذي الحياة
الى من يتابع
الى من يتابع .

شعر « يوري أندروبوف » (٥٥)

استهل الكاتب دراسته بهاتين القصيدتين ، لاصغر شاعرة في الاتحاد السوفيتي ،
ولاهم شخصية هناك . ليصل الى مدى حب الشعوب السوفيتية للادب عموماً ، وللشعر
على وجه الخصوص .. ثم بدأ تبريره لتناول موضوعه دراسته ، هذه التي بين أيدينا
يقوله : « ... وقد ساعدني ظروف انغماسي في الاوساط الادبية السوفيتية خلال
السنوات المنصرمة أن أعيش عن قرب عوالم الادباء والشعراء العالميين منهم ، والذين
مازالوا في بداية الطريق ، بحيث تكونت لدي فكرة عامة استنبطها عن واقع الحركة
الادبية ، وليس من الاعلام او الدعاية السوفياتية ، ونائي الانطولوجيا الشعرية السوفياتية
كخطوة أولى لتقل اهم ملامح تجربة الشعوب السوفياتية في المجال الشعري والذي
يمتيز رافداً أساسياً من روافد عطاياه الإبداعية .

□ بانوراما الشعر الروسي □

ولعل من بين الدوافع التي حفزتنا لهذا العمل ملاحظتنا من اقتصار التراجم الشعرية في الساحة الأدبية العربية على الشعر الاوربي والامريكي وحتى لشعوب الشرق الاقصى ، ورغم أن دور النشر قد بدأت تدارك هذا الامر الا أنه يظل دون الحدود المطلوبة ... ومما لا شك فيه أن هذه الترجمات مفيدة ، الا أن الغالدة ستكون أغنى وأكثر موضوعية حين تقدم أيضا تجربة بلد الاشتراكية الاول في المجال الشعري ذلك أن جيل الستينات والسبعينات حتى في الاوساط التقدمية قد تأثر بهذا الشكل أو ذاك بمعطيات هذه الترجمات ، والتي تمثل في غالبها مدارس أدبية أو اتجاهات تقع على طرف نقيض من التجربة السوفياتية (الواقعية الاشتراكية) ووصل الامر الى جعل الترجمات من الشعر الغربي مثالا يحتذى ومقياسا للمعاصرة بل (التورية) ...

واضاف الكاتب الى الاهديات ؛ أهمية موقع الانعقاد السوفياتي من حيث المساهمة في تعميق هذا العمل .

ومن أهم مميزات حركة الشعر هناك ، هو ذلك التفاعل الجماهيري غير العادي وهذه الحساسية الرافقة في تقبل الشعر .

ووصل الدارس الى ملاحظة هامة تقول : بتعايش الأساليب الأدبية ، فلا حرب معلنة أو مبطنة بين قديم وجديد ، بين شعر ثوري وشعر مقفى ، وإنما وجهات نظر وآراء تتجاوب جماهير مع هذا ، وأخرى مع ذلك ، ولعل مرد ذلك الى أن مثل هذه المعارك قد استنفذتها العشرينات ، وكذلك المراحل التجريبية قبيل الثورة (أكتوبر) وما بعدها ...

يضاف الى كل ذلك ؛ أن الدخول الى معظم الاسمييات الشعرية يتم بشراء بطاقات مخصصة - والتي سرعان ما تنفذ - .. وأن الإقبال على المعارض الفنية والاسمييات الموسيقية والمسارح يكاد يشكل معضلة حقيقية ، رغم مئات الصالات المخصصة لذلك .

لكل هذه الموجبات أقدم الشعر على مغامرة دراسة البحث الذي بين ايدينا (الشعر السوفيتي « الروسي » ١٩٠٠ - ١٩٨٠) .

□ البدايات : (إجمال) :

بدأ الكاتب حديثه عن دينامية المجتمع الروسي حيث كان الشعر وليد دينامية المجتمع، منذ نهوضه الثوري ، مروراً بتثبيت دعائمه النظرية ، انتهاء بنجاح الثورة الاجتماعية واستقرارها في قيم عطاءاتها ، وانصراف الفرد الى الإبداع كل في مجاله .

□ باتوراما الشعر الروسي □

وفي مجال النهضة الثقافية يلعب اسم (لومونوسوف) الذي يساهم مساهمة فعالة - نتاجا ونظيرا - في تجديد الأسلوب الشعري حيث يمكن اعتباره العماد الرئيس في تكريس الاتجاه الكلاسيكي ، والذي تنامي كرد فعل على الإشكال التهاكئة للمصور الوسطى المليئة بالخرافة والمعبأة بالطابع الكنسي .

ويخطو الشعر خطوات واسعة على يد (كارامزين) الذي يوسع من المدى الوجداني ويحاول سبر العالم الداخلي للإنسان .. ويتابع (ديرجافين) عملية التطوير إذ يقدم محاولات جديدة لتطوير الفن الشعري من خلال سعيه لازالة المفارقات في المستويات التعبيرية ، عاكسا اجواء التنويرية عموما (المحاولة الديرجافينية في فوانح القرن التاسع عشر) .

وتحدث ثورة ١٨٢٥ (الديساميريون) وتفجر العواطف المكبوتة ، حيث تتبدى في توجهن رومانتيكيين : الاول (توجه انطواني) يعمد على تصوير آلام النفس الانسانية وجراحها متغلدا من الطابع الخيالي جسرا له ، ومن ابرز ممثليه (جوكوفسكي) الذي عبر عن مرحلة الارهاص عن طريق الصورة الشفيفة ، وغالبا ما اتكأ على معطيات الطبيعة والبحر في عكس هواجسه تلك .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

والثاني (توجه صدامي) مواجه يدعو للثورة والحرية والنهوض لصنع الحياة الجديدة ، ومن ابرز ممثليه (ريليف) وهو من المشاركين الفاعلين بثورة عام ١٨٢٥ ، وكان يوجه قصائده مباشرة للشعب ، محرضا اياه على الثورة ، عارضا لمخازي السلطة وفضائح الطبقات الحاكمة .

وتثمر اغصان الرومانتيكية ثمرات الواقعية ، وبشرتب الذهب هذا ، ويفدو ستيديانة مستقلة بظهور (بوشكين) الذي يعتبر وليد الارهاص الفكري العام في روسيا ، وجدر العمق المرفل ليس للشعر الروسي فحسب بل وللنثر ايضا ، حيث تجاوز هذا الشاعر الفذ كل من سبقه ليس في النموذج الادبي فحسب بل وفي تطوير اللغة الشعرية ، حيث لم يكتف بوشكين بالزج بين المستويات اللغوية وانما تجاوزها الى التعبير الامثل عن مختلف طبقات الشعب ، مراعي روحيتها ، مفتتعا ابواب مدرسة جديدة ، مختلا مذهب الواقعية.

ويبدو ان العصر يولد اكثر من عطلاق ، فقد ظهر الى جانب بوشكين ، الشاعر الشاب « ليرمنتوف » الذي يكرس مزج الواقعية بالرومانتيكية .

□ باتوداما الشعر الروسي □

ولم تكن الحركة الشعرية لتنمو داخل الفراغ فقط ، بل احتضنتها حركة نقدية لا تقل أهمية عن ابداعاتها وعطاءاتها ، حيث لعب النقاد الديمقراطيون دورا بارزا في انعاش ملامح الادب لهذه المرحلة باتجاه الحس الشعري الثوري ، وفلسفة الواقعية ، وتسويقها وتقريبها الى اذهان الطبقات الشعبية بمختلف مستوياتها ، وبذا اعتبر (بلينسكي) رائد النقد الادبي لهذه المرحلة ، حيث اكد على تخلق الفن خصوصا عبر التصوير مع التنويه بالقيمة الجمالية للشكل ، وركز على ان الوسيلة لا المضمون هي المقياس الاكبر للتقييم الفني . ولم تترك الريادة المفردة لـ / بلينسكي / بل ساندته بمثل هذه المفاهيم الناقد الفذ (تشيرنيسكي) .

وفي اواسط القرن التاسع عشر تعمق المفاهيم الواقعية الشعرية وتوضح توجهاتها اكثر فاكتر على يدي الشاعر (نيكراسوف) الذي يجمع ايضا بين الواقعية والرومانتيكية معبرا عن روح الشعب مناضحا عن قساياه المصرية .

وتحل نهايات القرن التاسع عشر ، وتنامي الاتجاهات الفلسفية المتأثرة بالغرب وتكرس ملامح مرحلة / الانحطاط / فتعبر القضايد عن نازم واضح خاصة في الشكل الملحني المتأثر بالفلسفة المثالية ، كما تظهر انواع ابداعية ذات اسقاطات تاريخية تكاد تبعد عن الواقع ، ولعل اهم سمات تلك المرحلة هي انعكاس الفلسفة الذاتية على بيسيكولوجية الفرد ، كما يتنامى الاحساس بالفرع من المدينة ، وسحقها (ببرودها) فطرية الانسان وانسانيته ، مما يؤدي الى ظهور تناولات متقاربة لدى العديد من الشعراء في هذا المجال كما في « بولينا » (الجرافل) لـ (فلينيكوف) حيث الطائر الحديدي ياكل البشر كرمز لهذه المدينة الزائفة . او (سانشا شوروني) الذي يقوم باسقاط على اسطورة الطوفان مبينا ان عصر « الشر » جوهر اساسي في الطبيعة والانسان على حد سواء ، وهو لا يسعى لزالتهما بقدر ما يحاول اظهار ازيلتهما .

وتسيطر الرمزية في هذه المرحلة وحتى بداية العقد الثاني من القرن العشرين متأثرة تأثيرا كبيرا بالفلسفة المثالية والتوجهات الصوفية ، كما تظهر - على استحياء - بوادر الشعر البروليتاري ، منذ التسعينيات للقرن التاسع عشر متمركزة حول الانشيد والاغاني ، وشحن الهمم وتوحيد طاقات « الرفاق » الامر الذي يتنامى منذ اواسط العقد الثاني للقرن العشرين ، هذا العقد الذي شهد حالة واسعة من التشكي والتجريب ، كما شهد تكوين العديد من التيارات والمدارس الادبية (المستقبلية ، الاكميزمية ، الشعر البروليتاري ، الشعر الفلاحي ، ومن ثم اليماجينيزمية) .

لقد ازت ثورة اكتوبر منذ انطلاقتها الاولى على الفن والادب من حيث توجيه مساره بكيته نحو الشعب ، مع الاسرار على الاسهام الفاعل لايجاد لفة العصر الشوري لتغير الواقع ورموزه ، والعمل بالطاقة الخلاقة القصوى لتدمير العالم القديم .

لذا يرى الباحث السوفياني / جيرمونسكي / ان المدارس والتيارات الادبية جميعها منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر وحتى العشرينيات انما انبثقت من التوجهات / الودنية/ والتي يعتبرها جيرمونسكي النهر الاوسع الذي تفرعت عنه هذه التوجهات كرد فعل ضد الواقعية ، وهذا ما يمكن تشخيصه كتجل لمعطيات مرحلة الانحطاط على تخوم القرن العشرين ، وبين ان الرمزية التي نشأت في فرنسا ، واخذت اتساعها عاليا اكثر من غيرها هي مؤشر يؤكد الامر ، كذا هو الحال بالنسبة للانطباعية ، والتعبيرية في الفن كروافد للاستقبالية التي نشأت في روسيا وايطاليا وكذلك الاكيزمية في روسيا والكلاسيكية الحديثة في الغرب والايماجينيزم في انكلترا والاتحاد السوفييتي ، والبنائية في روسيا والمانيا ، وايضا السورالية والدادائية والتكبيبية في فرنسا بوجه خاص .. ان الكثير من هذه التيارات والمدارس كانت تظهر بمحتوى متقارب واسماء متباينة لدى الشعوب المختلفة . وبمزي جيرمونسكي هذه الظاهرة الى تنامي العنصر الفردي عند الفنان اصام هول احداث العصر بانجاه التمييز عن قلقة الخاص المتميز ، اما دفعه للولع بالقضايا الجزئية والشكلية المتعلقة بالامكانات الفرعية ، وتحولها الى منهج بعيد عن الارتباط بالعالم المحيط وقنواته في حومة ابتعاد الفن عن الارتباط بالواقع الموضوعي المادي ، من هنا فان الطابع العام للحركة الشعرية في مرحلة ما قبل الثورة يتسم بحالة البحث عن نموذج ، حالة الطموح والتجريب ، وخلق مسار جديد ، ولذا لم يستطع أي تيار أو اتجاه ان يكون المثل الحقيقي لتلك المرحلة ، ولا ان يتمثل آفاقها القادمة وحده ، بل ان مجمل المعطيات الفنية للتجمعات والمذاهب والمدارس التي وجدت لها متنفسا في طرائق التعبير لدى مختلف الشعراء ، تشكل بمجموعها سمات الحركة الشعرية انذاك .. كذلك بعض تاثيرات التنظيرات الفنية النقدية التي حملت مفارقات صارخة في فهم الفن والجمال عموما خاصة في اطار علاقة الفن بالواقع . فقد كثر الحديث عن حرية الفنان في اعادة تكوين العالم كما يريد ، وعن استقلال الفن عن الواقع ، لكن بيانات الانجاعات الادبية لم تستطع ان تعكس اكثر من الطموح ؛ لان نتاجات الشعراء انفسهم لم تستطع في الواقع العملي الابتعاد عن الواقع ، وحتى حين حاول بعض الشعراء ذلك احتمالا قسريا فان

□ بانوراما الشعر الروسي □

النتاج كان يعكس - حتى في ذلك في التجريب - مظاهر تخبط الواقع في مرحلة تاريخية محددة من مثل قصائد بربوسوف التجريبية لتجسيد آرائه المادية لآراء لينين في مقالته (التنظيم الحزبي والادب الحزبي) ؛ فقد بدت نموذجاً يؤكد ذلك الارتباط ولا يحدسه ، ولم تلبث قصائد بربوسوف بالذات الا ان غدت بعد الثورة مثالا اكثر وضوحا من ذي قبل لهذا الارتباط .

من جهة ثانية ساهمت المرحلة التجريبية بدور ايجابي في اطار اغناء التجربة الشعرية فرغم تناثر وتباين الاصوات جرى تجديد جوهري في ايقاع الشعر والتنوع في القوافي ، ومزج للفنون الشعرية كما تطورت حتى بنيت الصورة الشعرية ، وارتفعت بحدة الوجدانية في الشعر الفناني مما جعله يتجاوز « اليونيا » (١) أحيانا ، كما سعت بعلى التوجهات الى تجديد ذاتها وخاصة الرمزية التي تهالكت وغدت كالاختام مما حدا بممثلها الكبار الى مفادتها أو تطعيمها بنبذة العصر ، كما تنامي تأثير الواقعية والحس الثوري لدى العديد من شعراء مختلف التيارات فانطلقوا في تجديدهم نحو الاعتماد على اللغة الحية وسبر غور الامثال الشعبية وطباع الناس ورصد نفوسهم وعطامهم ، ولعل جذور التوجه نحو الفلكلور يعود الى ثورة عام ١٩٠٥ التي وضعت الشعراء والفنانين ، على حد سواء أمام هموم الشعب ، ونفسيته وجمالياته ، كذلك التيارات الحزبية المائبة الاولى التي كان وقودها الشعب .

وقد نمت ظاهرة جديدة في علاقة الفن بالجمهور يمكن ان نلاحظها من خلال الحشود الكبيرة في القاعات المسخمة من قبل الجماهير البسيطة لسماع الشعر ، وصدور مجموعات وقصائد توجه بشكل خاص الى الطبقة العاملة عبر عنها غوركي بقوله في إحدى مقدمات مجموعاته : « باتها توجه جديد ، وظاهرة معبرة ، انتجت الحياة الصعبة ، ظاهرة تعبر بآلاها عن نمو عقلية القوى البروليتارية » .

ولاستكمال لوحة الشعر ، بعد ان رسم الدارس الإطار ، ووضع الخطوط العريضة ثم بدا يبعث الحياة في اللوحة التي تمثل كينونة الشعر الروسي ، عرض بايجاز للمدارس والتيارات الادبية التي ظهرت في روسيا منذ اواخر القرن التاسع عشر ، وكانت - كما قال - الارضية التي نمت عليها بعد القصيدة السوفياتية . ومن اولى المدارس كانت المدرسة « الرمزية » التي نشأت في روسيا أواخر القرن التاسع عشر منبثقة عن تعظيم الكلاسيكية ونمو الرومانتيكية الجديدة ، واعتبر - من خلال تاريخ الادب الروسي ، ومناحي

□ باتوداما الشعر الروسي □

النقد هناك - أن الشاعر (فلاديمير سالافييف) الاب الروحي للرمزية . وقد عرض الدارس بتسلسل منطقي مبسط لنشوء وارتقاء المدرسة الرومانسية في روسيا .

ثم « الأكميزميه » حيث ظهرت عام ١٩١٣ وقبلها وفي عام ١٩٠٩ كانت مقالات (غاراديتسكي) و (غوميليف) الاعلان عن بداية المخاض لولادة هذه المدرسة أو هذا المذهب ، وهي احدى الانجازات الجديدة في الشعر الروسي انذاك ، حيث قامت على انقاضي الرمزية ، كما اعتبرها الدارس - كما زعم - « وليدة الازمة في الجو الثقافي بعد الردة الرجعية التي شهدتها روسيا اثر ثورة عام ١٩٠٥ » .

ومن اشهر الشعراء الاكميزميين انذاك (ن. س. غوميليف) و (م. غاراديتسكي) و (أ. اخماتوفا) و (اوسيب مادلشتام) و (م. كوزمين) و (ف. ناريسوت) و (ب. سادوفسكي) وهم مؤسسو الجمعية التي وسمت في الاوساط الادبية انذاك ب (ورشة الشعراء الثلاثة والثلاثين) كما اطلق عليهم اسم (الادميزمية ؛ (٢) نسبة الى آدم ، لانهم قدسوا الطبيعة الفطرية البسيطة .

بعد ذلك ظهرت « المستقبلية » (الفوتوزم) ومثيوزها ايطاليا عام ١٩٠٩ حيث طبع المانيفست الاستقبالي في عشرين كتاب من نفس العام عن صحيفة الفيغارو الفرنسية وكان التوقيع برئاسة عميد المدرسة (ف. ت. مارينيتي) واعتمدت هذه المدرسة على رفض الارث الثقافي داعية الى ذوق عالي معاصر والى تحرير الافعال من اسر مدلولاتها . اما في روسيا فقد ظهرت كشعبة من شعب المدرسة (الموديرنية) ، وكان اول ظهورها في « لينيفراد » بديادة الشاعرة (ي. سيفرياتين) تحت عنوان « انفو فوتو ريزم » أي الاستقبالية الذاتية . واهم شعراء هذه المدرسة (سيفرياتين) و (ايفنانين) و (اوليمبوف) و (غنييفوف) و (دريلسكي) وغيرهم واهم اصداراتها (النسور فوق الهاوية) و (مواهب اودونيس) و (الكاس الذي يغلي) .

الشعر البروليتاري :

وقد قسم الدارس موضوعة الشعر البروليتاري الى ثلاث مراحل : المرحلة الاولى منذ عام ١٨٩٠ وحتى نهاية عام ١٩٠٣ وكان يتمحور حول النداء الحماسي للخلاص من نير العبودية والمطالبة بالمعادلة الاجتماعية والطموح لبناء المجتمع الحديث .

□ بانوراما الشعر الروسي □

المرحلة الثانية : تبدأ من عام ١٩٠٢ وتوضح عام ١٩٠٥ وفيها عمق الصورة ووضوح الرواية الثورية ، والنبرة الأكثر حدة في ضرورة سقوط النظام الاستبدادي .

المرحلة الثالثة : تبدأ منذ عام ١٩١٣ أي مترافقة مع النهوض الجماهيري الجديد ، وتعيش في مسارها وسط الأحداث الهامة كالحرب العالمية الأولى ، وثورة شباط ، وثورة أكتوبر .

يقول الدارس في ختام عرضه للشعر البروليتاري « .. ورغم أن القصيدة البروليتارية لم تستطع تقديم بديل جدي كامل من خلال محدوديتها الفنية أمام تسارع الأحداث العظام التي كانت تمصف بالبلاد والتي حاولت صادقة مواكبتها والتعبير عنها ، إلا أنها ساهمت مساهمة حقيقية في تشكيل خارطة الشعر السوفييتي اللاحق ورسخت الكثير من التقاليد الثورية - خاصة من خلال اعتمادها على الأفكار الثورية وتعبيرها عن الهموم الأساسية للجماهير . » (انظر المجلد الأول ص ٤١) .

الشعر الفلاحي :

ولم يفرد له الدارس مساحة أساسية في بحثه إنما وضعه هامشا على الشعر البروليتاري في الصفحة / ٢٦ / مبشرا أنه سيبحث مطولا في هذا الشعر لاحقا لدى دراسته للشاعر (يسيتين) ولكنه ذكره بقوله « .. إلى جانب الشعر البروليتاري ، هناك توجهات عرفت باسم (الشعر الفلاحي) والذي يمكن اعتبار عام ١٩١١ بداية عملية لتجمعاته ، ويتميز للزروع الواضح للتمازج مع الطبيعة وتمجيد حياة الريف والبساطة ومن أشهر مثليه انداك (سيرغي كليتشكوف) و (الكساندر شيربا يفيتنس) و (نيكولاي كلوف) و (بيوتاردشين) ويتعامل الشعر الفلاحي بشكل خاص مع الفلكلور ومعطيات حياة القرية البسيطة النقية ، الأمر الذي أدى إلى مفارقات غير مقبولة بعد الثورة ، ويمكن أن يكون (سيرغي يسيتين) علامة فارقة في هذا المجال خاصة في مجموعته (رادونيتسا) رغم خصوصياته وتميزه عن بقية زملائه شعراء الريف . »

مسار الشعر السوفييتي بعد الثورة البلشفية (١٩١٧ - ١٩٨٠) :

يعتمد النقد السوفييتي إلى تناول النتاجات الأدبية في إطار تطورها التاريخي معتمدا على المراحل التي تتبدى تأثيراتها (التبادلية) من خلال مجمل عملية سيرورة الأدب وحركة

□ بانوراما الشعر الروسي □

الواقع ، ورغم أن التأثير الشكلي (يتمنح) تاريخيا في اطار السنوات العشر (العشرينات - الثلاثينات) إلا أن هذا التقسيم ما هو إلا برمجة مساعدة ، وحركة الواقع لا تتحدد بهذه الميكانيكية عمليا ، الأمر الذي يأخذه النقد السوفياني بعين الاعتبار موضحا التداخلات في الحلقات التاريخية هذه أو منعطفاتها التي تتم وفق قنواتها الذاتية والموضوعية بعيدا عن التقويم الزمني المجرد ، وعلى هذا الأساس يمكن أن نتناول مسار الشعر السوفياني منذ الثورة وحتى الآن (بداية الثمانينات) على الشكل التالي :

١ - مرحلة ما بعد الثورة (١٩١٧ - ١٩٢١ - ١٩٢٢) .

٢ - مرحلة العشرينات .

٣ - مرحلة الثلاثينات .

٤ - نتائج الحرب الوطنية العظمى .

٥ - مرحلة ما بعد الحرب والخمسينات والستينات .

السبعينات .

وقد زعم الدارس أن تقسيمه هذا يتسجم مع منهجية النقد والمؤرخين السوفييت من جهة وما اقتضاه مخطط بحثه هذا والذي اعتمد العرفس التاريخي الأدبي وتحليل أهم معطياته من جهة ثانية وصولا إلى اعتقاده باستكمال اللوحة التي تمثل التجربة الواقعية الاشتراكية في مجال الشعر .

الشعر بعد الثورة :

لما كانت أهم معضلة واجهتها الثورة هي مغلفات النظام البائد وتأثير رواسته في الوعي الجماهيري ، وكان أول وأهم سؤال طرحه الرحلة أمام المثقفين هو : مع الثورة أو ضدها ؟ مع حكم السوفييات أو ضده ؟ وقد وفقت غالبية المثقفين (وخاصة بتأثيرات الحالات الارهاضية السابقة للثورة) موقفا ايجابيا من الثورة ، ولكن بتمايزات ومفارقات . ويمكن ان نستخلص تكميلا لهذا الموقف على الشكل التالي :

١ - قسم كبير بارك الثورة ومنح موهبته وجهده للشعب (غوركي ، ماياكوفسكي ، بيدني ، بيسنين ، بولك) وهناك من هلل للثورة ثم أصيب بخيبة أمل بعد حين وغادر الوطن مثل (بالونت) .

□ بانوداما الشعر الروسي □

٢ - قسم رفض الثورة منذ البداية وغادر الوطن مباشرة مثل (غيبوس ، يونين ، ميريجكوفسكي ، تشيريكوف ، شميليف) وآخرون تمهّلوا ثم غادروا بعد حين مثل (ريميزوف تسفيتايفا) .

٣ - وقسم كان متحفظا ، أو غير متحمس في تقبله أو رفضه للثورة ، فظل يحوم حول موضوعات فلسفية وعاطفية مثل (اخماتوفا ، باسترناك) لكن احساسهم طال مرتبطا بالشاعر الوطنية . وطرحت بذلك امام الثورة على الصعيد الفكري مهمة شاقة وعسيرة لشد كل البدعين حتى اولئك الذين ترسبت في افعالهم انماط العيش الاستقراطي لكي يخرجوا من تأثير هذه المشاعر وقد نوه لينين بذلك قائلا : « المهمة الآن - عمليا - تكمن في ان نعيد اولئك الذين تربوا راسماليا ضدنا .. لكي يعملوا معنا » .

وقد عكس الشعر عموما بعيد الثورة الازمة الفطرية المتصاعدة من خلال خصوصيتها عبر القوى الابداعية التباينة ، ومن خلال تناثر البدعين انفسهم في تجمعات عديدة بسيطة عليها اتجاهان عامان رئيسيا : اتجاه دعائي حماسي تجريبي (الثقافة البروليتارية المستقبلية) واتجاه وجداني فثائي (وخاصة الشعر الفلاحي) .

<http://ArchiveBeta.Sakka.net>

مرحلة العشرينات

وقد تميزت هذه المرحلة بديناميكية وتنوع غزيرين في مجال التشكيلات الادبية واللامع الشعرية على حد سواء ، لذا قسم الدارس هذه المرحلة الى ثلاث مراحل اساسية :
(المرحلة الاولى) : منذ عام ١٩١٧ وتنبدى فيها ملامح التاجع وعفوية التحرك دون افاق محددة مع سيطرة الاجواء الرومانطيقية الثورية عموما واصداء الحرب الاهلية في الشعر وبروز النموذج الكوني للبطل المبالغ به في البداية .

(المرحلة الثانية) : منذ عام ١٩٢٢ وحتى ١٩٢٥ و ١٩٢٦ وتعتبر هذه المرحلة حدودا لسقوط بقايا الرمزية ، وبداية لسقوط الشكلية عموما مع ايلاء حماس خاص للتعبير عن الواقع بمطيات الواقع .

(المرحلة الثالثة) : منذ عام ١٩٢٦ وحتى بداية الثلاثينات ، وتتميز بالخروج النهائي من اسار الشكلية وتياراتها ، وانحمار الرمزية و (الابداعية الرمزية) (٢) نهائيا ، كما يتزايد

□ باتوراما الشعر الروسي □

الاعتماد بالتقاليد الشعبية .. اذن فهي مرحلة نضوج التجربة والافادة من التجارب وتحديد ملامح البطل الواقعي مع نضج مماثل في مجال الشعر الغنائي (والبالادا) (وهو عمل شعري اقرب في صياغته للاهزوجة ذات المنحى الخيالي) .

ونبه الدارس الى وجود بعض التنوعات الشعرية في اطار التصوير المتعمد على الارضية الفلسفية .

مرحلة الثلاثينيات :

اتخذت اللجنة المركزية للحزب البلشفي قرارا في الثالث والعشرين من نيسان عام ١٩٢٢ بتشكيل تنظيم رسمي يوحد جميع الادباء السوفييت ويلقي بنفس الوقت كافة الشكليات والتجمعات والتشكيلات السابقة ويمكن اعتبار هذا القرار بدءا لنشوء اتحاد الكتاب السوفييت الذي عقد اول مؤتمر له عام ١٩٢٤ ، وافر في نظامه الداخلي البند الذي يعتبر الواقعية الاشتراكية النهج الاساسي في الادب والنقد ، وطالب الادب بمعالجة الواقع الحي عبر منظوره التاريخي وتطوره الثوري . وقد ساهمت الصحافة الادبية في التمهيد لهذه التوجهات كم في تعميمها من خلال الحوارات والمجادلات العديدة حول الواقعية الاشتراكية ، كما جرى جدل واسع حول تقويم النتاجات الثورية السابقة وهنا اعطى ماياكوفسكي القيمة الاصلية ، وتوسع اعتباره في الادب .

ويدخل الشعر في هذه الحقبة مرحلة التحسن لخطوات البناء والاستقرار وخلق الانسان الجديد .

وينوه الدارس (د. ابو الشعر) بان الشعر ، ورغم دخوله عوالم الواقعية الاشتراكية فانه لم يستطع التخلص من ظلال الرومانتيكية التي حوطته في المراحل السابقة . وقد قدم نماذج من هذا الشعر .

مرحلة الاربعينيات :

لقد خاض الاتحاد السوفييتي الحرب العالمية الثانية ، وانغمس الادباء والشعراء في المعركة عبر اطارين رئيسيين : قسم من الادباء والشعراء كرسوا اوقاتهم للتحريض في المصحف معبرين عن روح المرحلة ، مانحين كل جهدهم وموهبتهم الثرية والشعرية لاجواء الحرب .

□ بانوراما الشعر الروسي □

وقسم آخر ساهم عمليا في المعارك على مختلف الجبهات كمراسلين حربيين أو كمشاركين مقاتلين بمختلف صنوف الأسلحة ، وكثيرا ما كانوا يسمعون أنفسهم تحت نعر الجيوش الأحمر للقيام بأي واجب أو مهمات يكلّفهم بها . حتى ان ميخائيل شولوخوف كتب في بداية الحرب الى قيادة لجنة الدفاع الشعبي يقول : اعتبروني مستعدا في أي لحظة للانخراط في صفوف جيش العمال والفلاحين الأحمر ، للدفاع عن وطني الاشتراكي حتى آخر قطرة من دمائي . وقد بلغ عدد الإبداء والشعراء الذين استشهدوا دفاعا عن وطنهم السوفياني الى اربعماية شهيد أغلبهم من الشعراء .

ان أهم ظاهرة في شعر سنوات الحرب هي القصيدة الأغنية والتي أصبحت رسالة من الشعراء الى المقاتلين على شكل أغنية للحرب ، وكان المقاتلون يرددون أغاني الشعراء وهم في وطيس المعارك .

لقد ركز الشعر في هذه المرحلة على تأكيد القيمة الإنسانية المتمثلة بالفداء والشهادة وأصبحت / البالادا / هي المسيطرة على جو الشعر ولم تعتمد في هذا الزمن على القصص البطولي فحسب وانما أبرزت الجانب الوجداني ، كما خُطت خطوات عملية في تطوير ملامح بطل الواقعية في الشعر السوفياني المعاصر .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

إضافة الى ذلك - وفي هذا الجو الثوري الحماسي - برز شكل جديد من اشكال الشعر هو شكل المقطوعة الشعرية التي جاءت على شكل رسالة حيث توجه للقاريء مباشرة ، وأصبحت كوتر اساسي في القصيدة الأغنية .

الشعر منذ نهاية الحرب وحتى نهاية الستينات :

وهنا تناول الدارس غير لحة سريعة أهم الخصائص والتوجهات التي من بها الشعر السوفياني منذ ما بعد الحرب وقد قسمها الى قسمين بل مرحلتين الاولى (١٩٥٥، ١٩٥٠) والثانية (١٩٧٠، ١٩٥٥) حيث جسدت الاولى معاني الانتصار وبشرت بالسلام ، وعكست آمال وأمني الشعوب السوفيانية في حياة الرفاء والاستقلال والحياة الافضل ، ورافقت الثانية عملية البناء التكاملي والدخول في مجالات التصنيع ، ورفع الوطن الى الدرجة العظمى في الترتيب الدولي ، وخفت لهجة الحرب والقوة ، وتبدلت الى لهجة انسانية تشويها نبرات العاطفة والمحبة والدعة والامل . وكان لهذه المرحلة بعدها الفلسفي ، وعمقها

□ بانوراما الشعر الروسي □

الموضوعي ، وجاءت اكثر ثقافة واستقرارا ، حيث مثلت قصيدة السبعينات قمة الثقافة التي وصل اليها الانسان ليس في الاتحاد السوفياتي فحسب بل وفي كل انحاء العالم .

استغرقت هذه الدراسة الفلسفية التاريخية التحليلية لسيرة الشعر السوفياتي في روسيا فقط مئة وستا وثلاثين صفحة من القطع الكبير ، اما في الصفحات الكثيرة التي تشكل مجلده الاول فقد ترجم ايمن ابو الشعر لكل الشعراء الروس ، بيبولوجيا وشعرها مع تقديم نماذج تدخل في اخصائها للتفيلة محافظا على معانيها الدقيقة وجرسها الموسيقي كما هي في لغتها الروسية حيث بلغت صفحات الكتاب / ٦٢٩ / صفحة من القطع الكبير .

هوذا الجهد الكبير الذي وضعه الدكتور ايمن ابو الشعر بين يدي القارئ العربي والذي وضع المتابع في الصورة المتكاملة للشعر الروسي منذ السيرة حتى الاستقرار . وجاء علمه اضافة كبيرة للمكتبة العربية في مجالات نقل آداب الشعوب الاخرى . وقد قمت بعرض الكتاب عرضا أميناً وسرياً دون تدخل نقدي .

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

✻ كتاب جديد صدر يدمشق من تأليف الدكتور ايمن ابو الشعر ، وهو على ما يبدو المجلد الاول من مجموعة مجلدات ينوي المؤلف أن يصدرها تباعا عن مجمل الشعر السوفياتي - حسب تقسيماته الجغرافية - والذي أبدع في الفترة الممتدة من عام ١٩٠٠ الى عام ١٩٨٠ .

(١) البويميا : Epic (الملحمة)

(٢) الاديميزمية Adam's (من نسل آدم)

(٣) اليماجيزمية : Futurist (المستقبلون ، التوفيقيون) مذهب ادبي تكون في العشرينيات بعد ثورة اكتوبر الاشتراكية ، واحتفت به الاوساط الادبية السوفياتية ، وهو تيار توفيقي ، كان يعتبر مستقبلي اندلا .